

PAINEL 1 – CONJETURAS ARTÍSTICAS

Paulo Dias

Portugal / Universidade da Beira Interior (pbsd@ubi.pt)

A estrutura musical de *Eyes Wide Shut*

No cinema, por princípio, a estrutura da música é a estrutura do filme, no sentido em que a existência da música obedece, entre outros, a critérios narrativos e imagéticos. Por outro lado é reconhecido o papel da música em unificar o próprio filme, criar significados e atmosfera geral. O primeiro tipo de análise é mais estruturalista, objectivo, funcional e muito dependente das relações verticais entre a imagem e a música. O segundo tipo de análise é mais simbólico, subjectivo, e a música surge com mais independência em relação à imagem concreta, embrenhando-se nas memórias e sensações cinematográficas do espectador – ainda que sempre associadas ao filme que as consubstancia.

Entre estes dois pontos de vista genéricos, fica a questão se é possível realizar uma análise intermédia que concilie a estrutura musical de um determinado filme com uma generalização aplicável num universo mais vasto. Especificando mais, significa encontrar uma estrutura ou uma lógica musical sistematizável e conciliadora da técnica musical (como o *leitmotiv*), do quadro musical (como a canção), e da funcionalidade da música; e mais concreta que o simbolismo e o valor acrescentado da subjectividade da própria música.

A ideia de que tal é possível emerge da análise musical do filme *Eyes Wide Shut* (1999), onde a utilização da música acaba por desenhar uma estrutura musical própria, constituindo, em simultâneo, quer uma marca de individualidade lógica do próprio filme, quer um possível ponto de partida para outro tipo de abstrações aplicáveis em outros contextos fílmicos.

Da análise feita emerge uma estrutura musical organizada em três pilares: tema-situação, quadro específico e música ambiente. Cada um deles tem características bem vincadas, dando uma clareza estrutural bem definida em relação à música, cumprindo a análise intermédia proposta. Para além estrutura emergida, fica o processo de análise e lógica flexível de sistematização que trespassa a análise individual do filme em estudo.

Palavras chave: música, cinema, estruturação musical, função musical, análise cinematográfica.

Paulo Dias é Professor Assistente Convidado no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior (desde 2007). Licenciado em Ensino da Música (Ramo de Piano) pela Universidade de Aveiro (1996). Pós-graduado em Psicologia da Música na Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto (2004). Doutorando em Ciência e Tecnologia das Artes (Informática Musical), Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, Pólo da Foz, Porto (desde 2009) com Bolsa de doutoramento FCT (2011- 2015). Pianista dos grupos *Piazzollando* e *4Portango* tendo, no seio deste último, actuado na “Cimeira

Mundial do Tango” em Lisboa (1998) e compondo e executando música para o filme “Mortinho por Chegar a Casa” do realizador Carlos da Silva (1996). Presentemente dedica-se à investigação de música e cinema, música e cultura e interação audiovisual.

Cátia Cardoso

Portugal / Universidade da Beira Interior

A desconstrução da ideia do embelezamento do suicídio através das artes em *A Floresta das Almas Perdidas*

O cinema apoia-se frequentemente nas outras artes, desde a sua existência. Basta recuarmos aos seus primórdios para verificarmos que evoluiu da fotografia, transformando, assim, a imagem estática em imagem em movimento. Considerado a sétima arte, o cinema relaciona-se também com as outras seis. O encontro entre cinema e literatura ocorre, muitas vezes, através de adaptações de livros para filmes ou, ainda que menos comum, o contrário. Mas nem só de adaptações vive a relação cinema e literatura. Os filmes podem aludir a livros e os livros podem aludir a filmes, através de vários aspetos da narrativa e dos seus personagens.

Aquilo que propomos é a análise, reflexão e interpretação das influências artísticas, nomeadamente literárias e fotográfica, na longa-metragem portuguesa *A Floresta das Almas Perdidas*, (2017), de José Pedro Lopes.

Desta forma, analisamos e interpretamos o recurso ao livro “Um Grande Salto”, de Nick Hornby, à carta de suicídio de Virgínia Woolf e à fotografia do corpo de Evelyn McHale, tirada por Robert Wiles, que foi publicada com o título “o suicídio mais bonito do mundo”. São três referências que se encontram explícitas no filme, sendo a primeira mencionada, a segunda citada e a terceira recriada pela personagem principal.

O objetivo foi verificar de que forma o realizador se serviu destas obras para desconstruir a ideia de embelezamento do suicídio, frequentemente presente na ficção quando se aborda o tema, tendo-se recorrido a entrevista com José Pedro Lopes.

Procuramos, em suma, responder à pergunta: como é que *A Floresta das Almas Perdidas* desconstrói, através das artes, a ideia de embelezamento do suicídio?

Concluimos que *A Floresta das Almas Perdidas* desconstrói a ideia de embelezamento do suicídio, mostrando que tal ato apenas fascina aqueles que não o pensam cometer, já que quem se suicida jamais o fará por ser belo, mas sim porque se encontra desiludido com a vida. Para tal, o filme apresenta uma personagem fascinada pelo tema que conhece todas as referências que o abordam, sem quaisquer intenções de se suicidar, uma ideia reforçada no filme quando a personagem se revela uma assassina em série.

Assim, Lopes procurou desconstruir, através da sua personagem, as ideias presentes no livro de Hornby (de que o suicídio é uma forma de fazer amigos e ser social), na carta de Woolf (a citação apresentada no filme serve para mostrar

um embelezamento plástico da questão do suicídio) e da fotografia de Evelyn McHale (recriada numa cena perto do final do filme para acentuar o carácter plástico da beleza do suicídio).

Palavras-chave: cinema português, cinema e outras artes, suicídio na ficção, A Floresta das Almas Perdidas, José Pedro Lopes.

Cátia Cardoso nasceu a 26 de julho de 1997 e frequenta, atualmente, o mestrado em cinema, na Universidade da Beira Interior. É licenciada em comunicação social, na vertente de criação de conteúdos para os novos media, pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra. No âmbito do mestrado, produziu, neste ano, o filme “Marca Branca”. É natural de Arouca, distrito de Aveiro, onde exerce atividade como cineclubista e integra a organização do Arouca Film Festival.

PAINEL 2 – LITERATURA E POESIA

Ana M. M. Santos

Portugal / Universidade de Beira Interior

Do normal ao maléfico: a literatura de Stephen King adaptada ao cinema de culto

A relação entre a literatura e a sétima arte verifica-se desde o surgimento desta e a troca entre as duas assume-se mútua nas últimas décadas. A prolongada comunhão entre estes meios carece de um estudo contínuo, deste modo é fundamental perceber as razões da presença da literatura no cinema, e os complexos dispositivos que regem este tipo de adaptação.

Ao longo do tempo, filmes resultantes de livros notáveis tornaram-se recorrentes, alguns dos quais transformaram-se em obras de culto e, consecutivamente, em referências para diversos cineastas e cinéfilos. Aquando do seu surgimento, e em especial nos últimos anos, a obra ficcional de Stephen King, escritor norte-americano contemporâneo, tem suscitado o interesse do público e da crítica, quer no suporte original (os livros), quer nas adaptações à tela de cinema.

Os *bestsellers* de terror deram azo a numerosos filmes, que nalguns casos resultaram em obras de culto. Tal suscita diversas reflexões acerca da relação entre *bestseller* e cinema de culto, especificamente através da adaptação cinematográfica, dos dispositivos de transposição intersemiótica e do processo criativo.

Como pode um livro ser inserido na categoria de *bestseller*? Quais as características inerentes para que um filme seja considerado uma obra de culto? Neste contexto, como é possível estabelecer uma estreita relação entre a literatura e o cinema? Estas são algumas das questões que precisam de ser abordadas.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica; *best-seller*; cinema de culto; dispositivos de transposição intersemiótica; Stephen King.

Ana M. M. Santos é licenciada em Cinema (UBI, 2013) e mestre na mesma área (UBI, 2016), com uma dissertação intitulada *Branca de Neve: Subversão Cinematográfica de um Conto Intemporal*. Encontra-se a frequentar o doutoramento em Media Artes (UBI, presente), onde está a desenvolver uma tese no âmbito da adaptação cinematográfica, seguindo a linha de investigação do mestrado. É autora de várias comunicações e artigos, trabalha como revisora científica, escreve guiões e histórias para crianças. É investigadora colaboradora na unidade de investigação Labcom.IFP (UBI).

Margarida Esteves Pereira

Portugal / Universidade do Minho

O filme biográfico e a adaptação: Representações de escritores em *An Angel at My Table* e *Bright Star* de Jane Campion

O filme biográfico constitui um estudo de caso muito particular no que diz respeito a questões de adaptação cinematográfica. Especialmente, no que diz respeito às biografias de escritores, levanta questões interessantes de autoria, no sentido em que, mesmo no caso em que são abertamente exibidas as fontes da adaptação (biografias, diários ou memórias), o filme propõe uma visão sobre os autores que apresenta/representa, que se constitui como uma perspetiva muito própria, de um outro/a autor/a, sobre esse/a escritor/a. Nesse sentido, esta comunicação pretende analisar dois filmes da realizadora/autora Jane Campion que se baseiam em biografias de dois escritores, a saber: o filme *An Angel at My Table* (1990), baseado na autobiografia da escritora neozelandesa Janet Frame e o filme *Bright Star*, que é baseado numa parte da biografia do poeta inglês do século XVIII John Keats. Jane Campion é uma realizadora que demonstrou um pendor literário em vários dos seus filmes, seja por escolher adaptar romances clássicos, como é o caso de *The Portrait of a Lady* (1996) e, num certo sentido, também *The Piano* (1993), seja na preocupação exibida em muitos dos seus filmes com questões de linguagem/ língua. Por último, esse pendor mostra-se através da forma como escolhe fazer filmes sobre escritores, como se percebe nos dois filmes que se pretende aqui analisar. Pretende-se perceber através desta análise o modo como estes filmes confundem a nossa noção de autoria, recriando autores literários no ecrã e fazendo uso das palavras desses escritores para contar uma história muito particular.

Palavras-chave: biopic; Jane Campion; autoria; Janet Frame; John Keats

Margarida Esteves Pereira é Professora Associada do Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos da Universidade do Minho. A sua investigação tem-se centrado sobre as áreas da Literatura Inglesa (modernismo e literatura contemporânea), os estudos sobre as mulheres e de género, e as relações entre o cinema e a literatura. Tem um doutoramento em Literatura Inglesa pela Universidade do Minho com uma tese intitulada *Do Romance Vitoriano ao Romance Pós-Moderno: Reescrita do Feminino em AS Byatt*. Entre as suas publicações destaca-se a coedição de 4 livros de ensaios e a autoria de 2 livros. Tem publicado artigos e ensaios no âmbito das suas áreas de interesse em revistas e livros nacionais e internacionais.

Leonor Areal

Portugal / ICNOVA - FCSH

O cinema nas margens do surrealismo

Desde os seus primórdios, o cinema deu espaço a variadas manifestações do surreal que, emergindo do subconsciente, se anuncia pela presença avassaladora das imagens que perturbam a ordem do mundo. Talvez porque, como afirma Ado Kyrrou, "o cinema é de essência surrealista" e nele se revelem sumamente a dimensão onírica e o "conteúdo latente" do real, ou seja, o surreal. Todavia são mais raros os filmes que se assumem integralmente como surrealistas, inserindo-se no movimento artístico que desde os anos 20 assentou centralmente nas artes plásticas e na poesia. Richter, Buñuel, Storck, Man Ray, Cocteau são exemplos bem conhecidos, entre muitos outros. Na pequena cinematografia portuguesa, encontramos algumas surpresas desse obscuro desejo subversivo (em António Reis, António Campos, Fernando Lopes, João César Monteiro; embora estes autores não tenham assumido tal intenção). Mas o cinema irrompeu também nas margens do movimento surrealista, de forma experimental, em formato amador (8 mm) de curta-metragem. O pintor Carlos Calvet (participante em 1949 na exposição do grupo "Os Surrealistas") realizou nos anos 60 alguns pequenos filmes "experimentais", dos quais o mais conhecido - "Momentos na vida do poeta" (1964, 10', insonoro) - é incarnado por Mário Cesariny de Vasconcelos. Aqui o cineasta-poeta dá vida ao insólito quotidiano, explorando a latência das imagens diante da opacidade do mundo real, as dimensões paralelas do imaginário, o ilogismo da narrativa, o "cadavre-exquis", entre outros recursos ilusivos. É um cinema marginal: quase não visto, feito para usufruto íntimo entre amigos; e que apenas veio à luz muitos anos mais tarde.

Palavras-chave: cinema experimental, cinema invisível, surrealismo, Calvet, Cesariny

Leonor Areal tem trabalhado na convergência interdisciplinar das áreas de Literatura, Comunicação, Educação e Cinema. No âmbito do mestrado em Comunicação Educacional Multimedia (Universidade Aberta, 1997), concebeu software educacional actualmente vertido no duplo portal arquivopessoa.net/multipessoa.net. Em 2009, concluiu doutoramento em cinema, na FCSH-NOVA, com a tese intitulada "Um País Imaginado - Ficções do real no cinema português", publicada em 2011. Como bolsista da FCT, desenvolveu investigação de pós-doutoramento sobre censura ao cinema português. Desde 2009, é professora-adjunta convidada na ESAD-CR, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria. Realizou diversos documentários, sendo o último "Nasci com a Trovoada - Autobiografia póstuma de um cineasta" (2017) sobre Manuel Guimarães.

PAINEL 3 – PERFORMANCE E GÉNERO

Alfredo Taunay Colins

Portugal / Universidade da Beira Interior – LabCom.IFP / FAPEMA

Kelly Ambrozzio

Portugal / Universidade da Beira Interior

A narrativa cinematográfica e a desconstrução da heteronormatividade no videoclipe *The Light*.

Há um consenso entre autores sobre a influência social exercida pelo cinema no que diz respeito a perpetuação dos estereótipos de gênero, especialmente no cinema clássico norte-americano. Os modos de comportamentos esperados entre homens e mulheres (e.g. maneiras de portar-se perante a sociedade, profissões a exercer, entre outros), denominados atualmente como princípios heteronormativos, estão presentes no cinema desde seus primórdios, sendo estes absorvidos pelo espectador e interpretados como a norma a ser seguida. Entretanto, com o advento dos estudos de gênero, na qual destacamos os estudos *Queer*, observa-se um maior crescimento de contributos para a desconstrução desses estereótipos. Atualmente observa-se o reflexo destes estudos nos mais diversos produtos culturais: moda, videoclipes, bandas desenhadas, música, etc. Facto este, que pode ser observado com o crescimento de filmes e videoclipes que desconstroem os estereótipos de masculino e feminino. Sendo assim, o presente estudo apresenta uma reflexão sobre esse tema a partir da análise do videoclipe *The Light*, da banda francesa HollySiz para defender o conceito de *performatividade de gênero* da teórica pós-estruturalista Judith Butler. Aliado a isso, esta pesquisa apresenta também uma breve reflexão sobre o enquadramento do videoclipe como uma categoria fílmica, uma vez que possui as principais características atribuídas a um filme, entre elas o roteiro que, assim como no filme de longa metragem, possui começo e fim, contudo, dentro de uma única música.

Palavras-chave: Estereótipos; Gênero; Videoclipe; HollySiz; Cinema Queer.

Alfredo Taunay Colins Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior e atualmente cursando o Doutorado em Media Artes na Universidade da Beira Interior. É bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) e membro do LabCom.IFP, da Universidade da Beira Interior. Desde o mestrado desenvolve pesquisa sobre as temáticas de gênero no cinema, com ênfase no Cinema *Queer*.

Kelly Ambrozzio é licenciada em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca e Mestrando em Cinema na Universidade da Beira Interior.

Sérgio Bordalo e Sá

Portugal / Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em música e dança

(INET-md) - pólo da Faculdade de Motricidade Humana (FMH) – Universidade de Lisboa

***It's Their Fight - Johnny Guitar* como um confronto entre mulheres**

Os *westerns* são conhecidos por serem primordialmente filmes sobre homens. Existindo, em regra, três grupos de personagens, a população da cidade, os vilões/fora-da-lei e os heróis, os elementos masculinos predominam nestes últimos dois, sendo portanto os protagonistas deste género cinematográfico. Há um elevado peso de masculinidade nos *westerns*, com as mulheres a serem personagens relativamente secundárias, presentes na população da cidade ou sendo somente o foco amoroso do herói.

Por outro lado, os melodramas foram sempre associados às mulheres. Não é por acaso que foram adoptados pelas teóricas do cinema feminista, que viam neles os típicos “women’s pictures”. Os filmes deste género tratam geralmente de problemas sociais, como a dominação e a exploração numa determinada sociedade, questões de patriarcado, consciência de classe e a relação entre moralidade e sentimento. Através dos problemas individuais, maioritariamente de mulheres, há uma crítica da sociedade moderna e dos valores e ideologia que ajudaram a estabelecer.

Esta comunicação tentará mostrar como esta ideia de melodrama e “woman’s pictures” pode aparecer também em filmes de um género diferente. Como, por exemplo, num *western* como *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray. Apesar de ser classificado enquanto tal na maioria das enciclopédias de cinema, tentar-se-á demonstrar que *Johnny Guitar* tem traços muito vinculados do melodrama, no sentido em que as mulheres são as personagens mais fortes. Se quisermos resumir o filme, poderemos dizer que é uma luta entre duas mulheres (Vienna/Joan Crawford e Emma/Mercedes McCambridge) por causa de homens. Há uma interessante inversão de género, porque as mulheres agem como se fossem homens e, por vezes, até se vestem como tal, quebrando o hábito presente na maior parte dos *westerns*.

Esta comunicação explorará a relação entre homens e mulheres neste filme de acordo com os parâmetros destes dois géneros cinematográficos: melodrama e *western*. E tentará verificar como esta inversão de papéis afecta ambos estes géneros.

Palavras-chave: Melodrama; Western; Mulheres; Género; Heróis

Sérgio Bordalo e Sá, nascido em 1976, é licenciado em Ciências da Comunicação pela NOVA FCSH (1998), tem um mestrado em Film Studies pela The University of Iowa (2001) e um doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2013). Trabalhou durante cinco anos numa distribuidora de cinema (até 2007), principalmente como coordenador do departamento de DVD e, depois de terminar o doutoramento, teve uma bolsa de investigação durante um ano para trabalhar num projecto académico do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia) relacionado com filmes turísticos. Em Junho de 2015, começou a

trabalhar no projecto de investigação do INET-md (Instituto de Etnomusicologia - centro de estudos em música e dança), pelo FMH, primeiro como bolseiro e desde Abril de 2019 como investigador auxiliar, onde pesquisa a relação entre a dança e o cinema.

Caterina Cucinotta

Portugal / IHC, Instituto de História Contemporânea, FCSH – NOVA Lisboa

Esboços dos figurinos de *Que viva Mexico!* Um estudo formal sobre o enquadramento.

Desde a sua adolescência, Sergej Eisenstein foi um grande apaixonado pelo desenho. Embora não tivesse praticado nem aprofundado nenhuma arte gráfica em particular, ele exercitava-se tomando como modelo os grandes pintores e caricaturistas da época. Grande parte da sua inspiração vinha da obra de Honoré Daumier, caricaturista francês que, através dos desenhos, ironizava sobre a burguesia e a sua mentalidade tradicionalista e conservadora. A seguir, com o florescer das vanguardas europeias (russas, francesas e alemãs) Eisenstein foi construindo o seu próprio traço expressivo, irónico e simbólico que de 1921 a 1924 usará no teatro. Eisenstein trabalhou em teatro desempenhando as funções de encenador, cenógrafo e figurinista. Foi a partir dessas experiências que começou a usar o desenho de uma forma mais funcional. E, quando do teatro passou ao cinema, o artista desejava traduzir em movimento concreto as suas imagens, tornando-as mais dinâmicas. Por alguns anos dedicou-se totalmente a sétima arte. A alegria da descoberta foi de tal modo grande que ao conhecer o novo meio de expressão, o artista esqueceu completamente a sua afeição pelo desenho: entre 1924 e 1932 realizará os seus maiores filmes. Quando, em 1932, realizou as filmagens de *Que viva Mexico!*, retomou também a prática do desenho, desta vez inspirando-se na arte mural mexicana de Orozco, Siqueiros e Rivera, por sua vez influenciada pela antiga arte dos Mayas. Os seus esboços mostram claramente este trabalho de documentação sobre a cultura e o povo mexicano. Porém os próprios desenhos podem ser considerados uma obra de arte em si se pensarmos que o filme nunca teve uma versão final autorizada pelo autor, o qual nunca finalizou as filmagens. Várias controvérsias políticas e culturais deixaram incompleta esta obra de arte cinematográfica. Por outro lado, foi graças ao imenso trabalho de campo, que o cineasta retomou o desenho como auxílio fundamental no seu processo criativo fílmico. As pinturas mexicanas inspiraram os desenhos que, em muitos casos, emergem como estudo formal sobre o enquadramento. As sequências que veem dos estudos de campo sobre usos e costumes do povo mexicano mostram uma tendência etnoficcional que, ao longo dos anos '30 do século passado, passou pela cinematografia europeia e não só. O estudo pictórico mistura-se com o aprofundamento cultural e dá vida aos desenhos.

A funcionalidade do desenho nesse caso, é inimiga ou não da arte? Tirando a sua funcionalidade específica, o esboço de um figurino pode ser considerado uma obra de arte? O próprio Eisenstein comentou que numa primeira fase de estudo

do enquadramento, uma das grandes vantagens é o poder gráfico e visual do desenho dos cenários e dos figurinos. “That is why I always begin with it” (Eisenstein, 1991). Através do filme Que viva Mexico! vamos mostrar de que forma o desenho foi a arte que acompanhou e influenciou o processo criativo de Sergej Eisenstein no cinema. É o cinema a precisar das outras artes para que o seu processo criativo ganhe forma.

Palavras-chaves: cinema soviético, arte mural mexicana, figurinos, processo criativo, montagem.

Caterina Cucinotta é doutorada em Ciências da Comunicação, vertente de Cinema, pela FCSH, com a tese “Viagem ao cinema através do seu vestuário”, publicada em 2018 pela editora LabCom. Tem formação em Estudos artísticos pela Universidade de Palermo e pela Universidade de Bolonha. Atualmente, é investigadora integrada no Instituto de História Contemporânea da FCSH, onde desenvolve o projeto de pós-doutoramento financiado pela FCT Figurinos e textura espacial: design e arte no cinema português dos últimos 50 anos. Lecionou o módulo de Direção de Arte e Figurinos no projeto Cinemalogia do Festival Caminhos do Cinema Português. Foi professora convidada das Faculdades de Letras da Universidade de Lisboa e da Beira Interior nas cadeiras de Cinema Português e História e Estética do Cinema Português. Possui vasta experiência profissional na área dos figurinos para cinema. Atualmente, tem-se debruçado sobre a temática dos processos criativos dos figurinistas de cinema, abordando a metodologia da crítica genética.

PAINEL 4 – ARQUITETURA

José Pedro Rangel dos Santos Regatão

Portugal / Escola Superior de Educação / Politécnico de Lisboa

Arte pública e imagem em movimento: novas formas de interação com o espetador

A arte pública é uma das manifestações artísticas mais relevantes nos espaços urbanos, pelo modo como interage com o público e se relaciona com o meio envolvente. Hoje é possível observar um conjunto de intervenções artísticas que se inspiraram, direta ou indiretamente, no cinema, contribuindo para o alargamento da sua dimensão estética e cultural. A introdução da imagem em movimento na arte pública, não só contribuiu para reformular o discurso estético do antigo monumento escultórico, como introduziu novas formas de interação visual.

Esta comunicação pretende analisar e refletir criticamente sobre um conjunto de obras de arte pública que apresentam imagens em movimento, por meio de diversos dispositivos tecnológicos que desafiam a perceção do espetador. Desde esculturas públicas que exploram a tecnologia Led, com representações da comunidade local ou do próprio quotidiano, passando por mensagens provocadoras exibidas em ecrãs de grande formato, até às projeções vídeo em edifícios que problematizam a realidade social das grandes cidades.

Palavras-chave: Public Art, Cinema, Public Sculpture, Contemporary Art, Video.

José Pedro Rangel dos Santos Regatão é escultor e Professor Adjunto na Escola Superior de Educação de Lisboa, onde leciona nas Licenciaturas em Artes Visuais e Tecnologias e Mediação Artística e Cultural. É doutorado em Belas Artes - Arte Pública pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa e mestre em Teorias da Arte pela mesma faculdade. Autor dos livros, “Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano” (Bond) e “Artes Plásticas no Montijo: Passado e Presente” (Colibri). Proferiu comunicações e publicou diversos artigos sobre arte pública. É membro dos Centros de Investigação CIEBA (FBAUL) e CIED (IPL). Tem desenvolvido diversos projetos de intervenção artística no espaço urbano no concelho de Santiago do Cacém, Loures e Lisboa. É responsável pela criação da Unidade Curricular Arte Urbana na Escola Superior de Educação de Lisboa.

João Paulo Rapagão

Portugal / Universidade Lusíada - Norte (Porto)

Jacques Tati entre a tradição e a previsão da actualidade da arquitectura e do *design*

Apoiados em *Mon Oncle* e *Playtime* de Jacques Tati, aborda-se o seu contributo para uma crítica que recorre permanentemente à abstracção e à atracção pelo universo da arquitectura e do *design*.

Em *Mon Oncle*, a França vive entre uma sociedade rural marcada e deixada, ainda, pela Segunda Grande Guerra e uma sociedade industrial projectada e acelerada pelo Plan Marshall. O mundo tradicional está representado pelo bairro antigo em Saint-Maur-des-Fossés, onde mora o Mr. Hulot, e o industrial pelo bairro artificial e racional, montado em estúdio, onde residem os Arpel. Critica-se a nova arquitectura e o novo *design*, quando a Maison Arpel surge com olhos vigilantes e a *chaise-longue* é subvertida na sua posição e utilização. A velha carroça, de um lado, e o Chevrolet Bel Air de 1956, do outro, espelham dois tempos cada vez mais distantes e aparentemente inconciliáveis. Tati dispensa os diálogos e recorre à imaterialização e alusão da mímica que domina. A narrativa adoptada é a mais tradicional e convencional das assinadas por Tati, percorrendo e decorrendo em cinco dias. Em cada dia, transferem-se valores entre os dois mundos.

Madame Arpel refere *C'est si pratique, tout communique!* mostrando a casa à vizinha. É a metáfora que anuncia a perda de privacidade que actualmente vivemos. No final, Tati deixa estes dois universos, mas fica como sempre em todos os seus filmes, a esperança. O velho mundo vai desaparecer, mas Mr. Hulot parte como um anjo, capaz de reconciliar o pai e o filho Arpel, na afectividade e proximidade.

Com *Playtime*, um dos filmes mais originais e geniais de sempre, herdamos um manifesto para a segunda metade do século XX e para a primeira do século XXI. Visionário, Tati recorre à metáfora audiovisual e circunstancial para comunicar - acústica dos carros, aspiradores, estofos, portas, passos nos pavimentos imaculados - para preencher o vazio sem som. Admira os *gadgets* do universo técnico e tecnológico. Recorre à moda, para caricaturar e enfatizar temas. Está a favor do progresso. Assusta-o, apenas, o culto por esse universo. Tati gostava de conhecer e fazer bom uso da tecnologia. *Playtime*, rodado em 70 mm e gravado em quatro pistas de som, introduzindo novidades naquela época, indisponíveis na maioria das salas de cinema que apresentavam o filme e suprimiam cerca de 1/3 da imagem idealizada e filmada, é uma prova.

Critica a arquitectura do Estilo Internacional mas, simultaneamente, deixa-se seduzir pelos planos que estas arquitecturas proporcionam e o seu cinema é a elevação e sublimação das qualidades aparentemente criticadas. Tati caminha na ambiguidade, entre o descontentamento e o encantamento. Não critica a arquitectura actual, mas, antes, a sua repetição modular constante e incessante, para além da perda de poesia.

A arquitectura gera uma uniformização, normalização e mecanização do comportamento e pensamento humano. Surge uma arquitectura universal, mais global que local, que anuncia, por exemplo, a arquitectura de Rem Koolhaas.

Jacques Tati não morreu. Mostra-nos, através da sua cinematografia, no que nos tornámos e o que ainda podemos ser. Afinal, há esperança para o mundo novo.

Palavras-chave: Jacques Tati; Cinema; Arte; Arquitectura; *Design*

João Paulo Rapagão desenvolve actualmente a dissertação para Doutoramento em Arquitectura. É Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e da Fundação Calouste Gulbenkian. É Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada desde 1997 e do Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho entre 2002 e 2008. Integra júris de Concursos Públicos e Prémios de Arquitectura Nacionais e Internacionais. É Editor Científico do Guia de Arquitectura do Porto 1942|2017 e Comissário, com Inês Moreira, do Open House Porto 2018, organizado pela Casa da Arquitectura - Centro Português de Arquitectura. É curador das semanas Arquitectura e Cinema da Secção Regional do Norte da Ordem dos Arquitectos. Apresenta as cópias restauradas de Jacques Tati no Porto em 2015 e North by Northwest em 2017 para a Medeia Filmes. Participa com Manuel de Oliveira no debate promovido pelo Cine-Club de Fafe.

Eleonora Roaro

Itália / Università di Udine

Cinema theaters in the works of Francesco Jodice and Urbonas

Through three case studies, this paper will focus on cinema theaters and their architecture as a set for artworks that aim to relate to the citizens and the local history. In “La notte del Drive In: Milano spara” (2013) Francesco Jodice (Naples, 1967) creates a drive-in at the former Alfa Romeo factory in Giambellino, a working-class neighbourhood on the outskirts of Milan. He screens a collage of poliziottesco movie footage, a subgenre of crime and action films particularly in vogue in Italy in the 70s. His aims are, firstly, to create an analogy with the Milanese history, revoking the terrorism of the Red Brigades, and secondly, to mix two different groups of people: the inhabitants of the Giambellino neighbourhood and the art public.

Michele Spanghero (Gorizia, 1979) “Again Anew (Before the film)” (2019) is a site-specific sound installation set in the former Modernissimo (Modernist?) cinema in Bologna. It uses as source material previously unreleased interviews that Gideon Bachmann did with some of the masters of Italian cinema such as Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, and Vittorio Taviani. One short sentence was selected for each director from the Cinemazero’s archive in Pordenone and the recordings are played back and looped through modified microphones, as if there was an audience chattering in the movie theatre before the film showing.

Gediminas Urbonas (Vilnius, 1966) and his partner Nomedas (Kaunas, 1968) “The Pro-test Lab” (2005) is a call to reclaim public space in the city of Vilnius and, in particular, to keep the city’s largest cinema, Lietuva, from being demolished. In March 2005 the ticket office of the Lietuva cinema, built in 1965 with 1000 seats,

was occupied and transformed into a protest laboratory: the citizens were invited to propose different contexts and actions to manifest.

Eleonora Roaro (Varese, 1989) is a visual artist and researcher. She studied Photography (BA – IED, Milano), Visual Arts and Curatorial Studies (MA – NABA, Milano) and Contemporary Art Practice (MA – University of Plymouth). She currently has a research grant at the University of Udine titled “VR and AR in the valorization of cultural and artistic heritage”. She is a contributor for several magazines (Alfabeto2, D’ARS, Doppiozero, Espoarte) for which she writes mainly about contemporary art and cinema. She lives and works between Milano and Udine.

PAINEL 5 – TEATRO

Luís Santo Vaz

Portugal / Escola Superior de Teatro e Cinema

Poetics confronting Post-dramatic - contradictions and opportunities

Esta comunicação baseia-se numa investigação sobre as possibilidades de influência entre teatro e cinema. Abordam-se especificamente as possibilidades de apropriação criativa, por parte do cinema narrativo, das dinâmicas características dum conjunto de correntes de criação dramática contemporânea (Devised theater, Post-dramatic theater, Collaborative theater), que partilham entre si a ênfase atribuída às figuras do intérprete e do grupo colaborativo em detrimento da figura do dramaturgo e na relevância dada à performance e à improvisação no lugar do texto dramático. O domínio desta comunicação situa-se nos pontos de clivagem entre os paradigmas subjacentes à escrita de argumentos do cinema clássico norteamericano, de matriz aristotélica, (mimética e catártica), com outras linhas de concretização dramática, propostas por uma dramaturgia pós-dramática, de acordo com a definição de Hans-Thies Lehmann (Postdramatisches Theater, 1999). Procurar-se-á apresentar respostas à seguinte questão: como pode um cinema fundamentalmente baseado na Poética, instrumentalizar certas dinâmicas anti-aristotélicas do teatro pós-dramático, no sentido de inovar e revitalizar a sua própria capacidade de contar histórias?

Palavras-chave: Cinema, Teatro, Argumento, Performance, Dramaturgia

Luís Santo Vaz nasceu em Sintra, 1974. Ciência Política, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999. Pós-graduação em Direitos da Inclusão, Universidade de Coimbra, 2005. New York Film Academy, (NYFA) 2002. Mestrado em Estudos Lusófonos, ano curricular concluído, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2009. Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas, Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), (a aguardar marcação da defesa do relatório de projecto), 2019.

Pedro Crispim Santos Álvaro

Portugal / Universidade Nova de Lisboa

Perversões cinematográficas do espaço a partir do teatro de câmara

Este ensaio tem como objetivo analisar a utilização do espaço de um conjunto de filmes designados como 'single-set films', de acordo com as suas influências iniciais no teatro de câmara, com especial preocupação na maneira como subvertem o seu próprio conceito de espaço único. Recorrendo a exemplos de vários 'single-set films', tentaremos explicar a sua nomenclatura e características, explorando o seu passado teatral com os trabalhos de Max Reinhardt e de August Strindberg, bem como o conceito de unidade de espaço no cinema, que configuram os 'single-set films', na sua noção absoluta, como uma designação perversa devido às necessidades narrativas da linguagem cinematográfica e da gestão do espaço diegético.

Palavras-chave: single-set films, teatro de câmara, unidade de espaço, Max Reinhardt, August Strindberg

Pedro Crispim Santos Álvaro nasceu no Porto, a 24 de setembro de 1992. Após um período de formação em teatro na Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE), licenciou-se em Cinema e Audiovisual pela Escola Superior Artística do Porto (ESAP), acumulando também o mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Atualmente é doutorando em Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Tem estado envolvido em vários projetos de curta-metragem de ficção, tendo realizado as curtas-metragens *Liberdade Condicional* (2013) e *Palhaços* (2015), esta última vencedora do Prémio Sophia Estudante, na categoria de ficção.

Alberto Román Padilla Díaz

Espanha / Universidad de Córdoba (España)

Ficcionalización de la realidad: dialéctica cine-teatro en *La vénus à la fourrure* (Roman Polanski, 2013)

“Desde que yo recuerdo, la línea entre la fantasía y la realidad ha estado irremediabilmente borrosa. He tardado casi toda una vida en comprender que ésta es la clave de mi existencia”.

Estas palabras fueron pronunciadas por el director Roman Polanski en 1985, mucho antes de embarcarse en la realización de *La vénus à la Fourrure* en 2013. Un film donde el director francés tuvo la oportunidad de tratar esos no-límites entre la realidad y la ficción por medio de dos artes que él conoce bien: El cine y el teatro.

La película es una adaptación de una pieza de teatro *Venus in furs* de David Ives; que a su vez está inspirada en la famosa novela también homónima de Leopold Von Sacher Masoch. Ante semejante mise en abîme, el film termina por –parafraseando ligeramente a Joaquín Vallet - “ficcionalizar” la realidad, por teatralizarla.

Este estudio propone el uso del dispositivo escenográfico-psicológico –que manejan también otros films de Polanski- y la cita intertextual -en el sentido que le dio Gerard Genette- como claves visuales y narrativas para conseguir dicha “teatralización” de la realidad.

Alberto Román Padilla Díaz. Doctor en Patrimonio por la Universidad de Córdoba y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el espacio y la psicología en el cine de Roman Polanski. En torno a ellas, ha publicado dos artículos en revistas académicas como *Fonseca*, *Journal of communication* de la Universidad de Salamanca y *Escena*, *Revista de las Artes* de la Universidad de Costa Rica; así como realizado diversas comunicaciones a congresos como por ejemplo, el de las

VII Jornadas de Cine e Historia organizado por la Universidad Carlos III de Madrid
o las I Jornadas científicas de Cine Rural de Dos Torres organizado por la
Universidad de Córdoba.

PAINEL 6 – LITERATURA E POESIA

Eduardo Diogo Nunes

Portugal / Universidade de Aveiro

**Sobre adaptações e talvez algo mais: entre a referência e a transposição
intermediática em João Botelho**

A adaptação literário-fílmica caracteriza-se pela transferência de material narrativo entre trabalhos pertencentes a meios artísticos distintos. Esse confronto entre narrativas, textos e meios – não necessariamente em termos de conflito, mas tão-somente de contacto e de diálogo – torna o estudo das adaptações um terreno privilegiado para aquilatar, entre outros aspetos, as possíveis modalidades de relacionamento entre o cinema e a literatura.

As mais das vezes, os impactos desse vínculo interartístico sentem-se sobretudo na génese da adaptação, visto que ela colhe de um texto literário pré-existente o (ou parte do) seu conteúdo diegético, com os efeitos que isso vem a implicar na receção do trabalho adaptante por parte de um leitor/espectador familiarizado com o texto-fonte. Por essa razão, ganha sentido tratar a adaptação, também, como transposição intermediática (Wolf, 2011). Porém, casos há em que uma tal ligação entre cinema e literatura vem a manifestar-se ainda ao longo da própria adaptação, quando, por exemplo, esta revela aos espectadores desapercibidos – ou recorda aos que o sabem bem – que o trabalho a que estão a assistir nasceu de um outro, prévio a ele. Nesses casos, por norma, estão em causa referências intermediáticas, vindo o meio literário a ser evocado pelo fílmico, com eventuais impactos na conformação do significado do trabalho adaptante (Rajewsky, 2005). Assim ocorre em várias adaptações realizadas por João Botelho. Em *Os Maias* (2014), uma *voice-over* vai pontualmente fazendo a narração verbal da história, de forma muito próxima daquela que é feita no romance – começando pela célebre frase com que abre o texto queirosiano e o filme de Botelho. Já em *Filme do desassossego* (2010), não se acompanha apenas a vida fragmentária de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa; além desses episódios dispersos e aparentemente desconexos, acompanha-se, amiúde, o semi-heterónimo pessoano em cena de escrita, como se a feitura do *Filme* coincidissem com a do *Livro*. Embora as referências intermediáticas desenvolvidas nessas duas obras de Botelho sirvam para as aproximar, a sua conformação diversa num e noutro filme parece ficar a dever-se, significativamente, às especificidades de cada um dos textos literários adaptados, razão pela qual aquelas merecem também uma atenção individualizada.

Como tal, nesta comunicação, começar-se-á por fazer um enquadramento teórico da adaptação no panorama geral das relações interartísticas, atendendo, em especial, aos contactos intermediáticos por ela pressupostos e efetivados. De seguida, ter-se-ão em conta algumas adaptações fílmicas de obras literárias levadas a cabo por João Botelho, onde se rastreiam vários exemplos de referências intermediáticas. Por fim, tentar-se-á indagar quer as razões por detrás da convocação explícita da literatura pelo cinema, quer os efeitos que isso pode vir a surtir sobre a formulação de exegeses pelos leitores/espectadores. Espera-se que este caso de análise possa iluminar a compreensão de outras referências intermediáticas em adaptações, as quais se constituem, desde logo e por definição, como transposições intermediáticas.

Eduardo Diogo Nunes é estudante do Programa Doutoral em Estudos Literários, da Universidade de Aveiro. É Mestre em Literatura de Língua Portuguesa, pela

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tendo defendido a dissertação intitulada *Literatura e cinema num jogo (de) duplo(s): o caso da adaptação fílmica de O homem duplicado, de José Saramago*. Tem apresentado comunicações em colóquios locais e internacionais sobre cinema, televisão, estética e literaturas de língua portuguesa. Para além desses campos de interesse, tem desenvolvido investigação na área dos estudos interartes e narrativos.

Leonardo Charréu

Portugal / Instituto Politécnico de Lisboa

O cinema como pedagogia cultural: breve nota crítica sobre os modos como o cinema (nos) educa ao abordar a pintura.

Considerado a forma de arte mais “democrática” da contemporaneidade, o cinema possui, desde praticamente os seus primórdios, uma extraordinária capacidade de nos iludir, nos persuadir e ensinar aquilo que o formalismo da escolaridade convencional não ensina. Sendo um dos mais importantes vetores da chamada pedagogia cultural, a sétima arte, sendo ela própria uma “arte visual” tem-se relacionado com as *outras* artes visuais ao sabor do que é ditado pelos chamados ecossistemas estéticos em vigor em cada época. A pintura e a vida os pintores tem sido passada para a tela mais ampla do cinema. Mais do que reforçar a aprendizagem que está contida nos manuais de história da arte para um público de especialistas restrito, mais instruído nesse âmbito (que costuma também ser cinéfilo), o cinema permite também uma ampliação desse conhecimento a um outro público muito mais vasto que, por muitas razões, só no cinema (em determinados tipos de cinematografia, é bom que se diga) se pode autoeducar e aprender aquilo que a escola, por muitas razões, não ensinou. Ou porque os currículos escolares ainda continuam organizados à volta de áreas científicas muito fechadas, ou porque a pedagogia tradicional ainda não conseguiu aproveitar as potencialidades pedagógicas da cultura visual, do cinema e da linguagem cinematográfica, que vão muito mais além do simples visionamento lúdico de um qualquer filme numa sala de aula.

Palavras-Chave: Cinema; pintura; ecossistema estético; cultura visual; pedagogia cultural;

Leonardo Charréu é licenciado em Belas Artes pela Universidade do Porto (1990), mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa (1995) e doutor em Ciências da Educação pela Universidade de Évora e em Belas Artes pela Universidade de Barcelona (2004). Iniciou a atividade docente em 1988, no ensino básico e secundário em várias escolas públicas, tendo também lecionado em Escolas Profissionais. Professor universitário desde 1994, no Departamento de Pedagogia e Educação da Universidade de Évora (até 2013) onde dirigiu o mestrado em Ensino de Artes Visuais. Foi professor da Universidade Federal de Santa Maria, no Brasil (de 2013 a 2016). É atualmente professor Adjunto na

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. Possui cerca de uma centena de publicações académicas em revistas indexadas e em livros e já participou como orador ou coordenador/moderador de mesa em mais de uma centena de eventos de natureza académica e científica. É membro do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes), do CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais), e do GEPAEC (Grupo de estudos em Educação Arte e Cultura (Brasil)). A Formação de Professores de Artes Visuais, os Novos Ambientes de Aprendizagem (Museus e Educação, Cinema e Educação) a Cultura Visual, as Pedagogias Críticas e Culturais assim como as relações entre Arte e Ciência (Ilustração Científica) encontram-se entre os seus principais interesses académicos e investigativos.

Silvia Cristina da Silva Botti Wichan

Portugal / Universidade da Beira Interior

Helena de Troia e a romantização da feminilidade helênica nas obras cinematográficas americanas

Helena de Troia é uma personagem clássica que desperta o fascínio do público em geral desde a Antiguidade. Via de regra, o senso popular admite a figura helênica como mulher apaixonada, leal aos seus sentimentos e fio condutor de uma trama repleta de temas passionais que culminam na transcendental e mitológica Guerra de Troia. Entretanto, os questionamentos acerca da sua condição de vítima de um rapto ou fugitiva de Esparta, de esposa em um casamento infeliz ou adúltera, de mulher apaixonada ou individualista provocam ainda hoje discussões infundáveis, o que fez Helena de Troia tornar-se uma das figuras mais emblemáticas da cultura ocidental. Sendo assim, ao longo dos tempos, a rainha espartana tem sido retratada sob os mais diversos carizes, destinos, motivações e intenções pelos mais diferentes artistas. Apesar de ser uma personagem originalmente relacionada à literatura, Helena figura entre todas as artes, das mais antigas às mais recentes, da pintura ao cinema, passando pela música, teatro e, claro, pela poesia. Seus aspectos semidivino, envolvente, misterioso, belo e sedutor são características consensuais na abordagem do mito helênico, independente da arte que a retrate. O cinema, como arte visual, concretiza e populariza histórias clássicas até então conhecidas majoritariamente pelo público leitor. Através da sua engenhosidade e capacidade de dar vida ao imaginário, confere ao universo abstrato e subjetivo da literatura definições de espaços, cores, movimentos e personificação de rostos e vozes. Helena, como já dito anteriormente, transita entre as mais variadas abordagens. Pode admitir interpretações como mulher forte e decidida assim como inocente e submissa ao amor. Diversas obras cinematográficas trataram o tema da “Guerra de Troia”, sendo os primeiros registros datados da década de 20, ainda no cinema mudo, como “*A vida privada de Helena de Troia*” (1927), uma comédia que apresenta uma Helena num viés inovador, fora dos padrões clássicos, moderna, envolvida com as questões cotidianas da sociedade contemporânea. No entanto, a

abordagem romântica da relação entre Páris e Helena, como um casal que luta para viver um amor verdadeiro em tempos de casamentos arranjados, logo, conferindo fragilidade e vitimização aos personagens é o viés mais comum sobre o tema adotado pela indústria cinematográfica, tal como considerado nos filmes “Troia” (2004), “Helena de Troia” (2003) e “Helena de Troia” (1956). Como toda arte, o cinema possui grande poder pedagógico. O objetivo deste artigo é apresentar e observar as variantes helênicas e a necessidade de romantização da feminilidade desta personagem pela indústria cinematográfica, concentrada principalmente na sociedade americana.

Palavras-chave: Helena de Troia, cinema, romantização, clássico, contemporâneo.

Silvia Wichan é graduada em Letras com Licenciatura em Língua Portuguesa e Inglesa pela Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro – Brasil, Mestranda em Estudos Lusófonos pela Universidade da Beira Interior – Portugal.

PAINEL 7 – ARTES PERFORMATIVAS

Melina Wazhima Monné

Portugal / Universidade de Lisboa em colaboração com o Instituto Politécnico de Lisboa

Estudio de caso de “Lectura Pública”: la vídeo-carta leída desde el performance

Desde el año 2008, el artista visual Juan Pablo Ordoñez (Ecuador, 1975) emprendió una serie de proyectos a partir de videocartas depositadas en el

Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana (AMAME), fondo audiovisual que recoge alrededor de 400 horas de documentos audiovisuales epistolares grabados e intercambiados por familias ecuatorianas separadas por la migración entre los años 70 y la primera década del segundo milenio, coincidiendo con la aparición de la comunicación en vídeo en tiempo real, hecho que terminaría con esta práctica que durante tres décadas se desarrolló masivamente en el Ecuador como forma de mantener la relación entre las familias separadas, un intento por vencer al tiempo y la distancia, constituyéndose en un registro íntimo e insuperable de la historia contemporánea de la migración ecuatoriana.

A partir de este material audiovisual Ordóñez, co-creador del AMAME, ha desarrollado una serie de obras que reflexionan sobre la memoria y la condición del audiovisual familiar dentro de su construcción social; la más importante de ellas es la serie performática Lectura Pública (2011-2019), obra en la que el artista trae al presente, al “en vivo”, escenas cotidianas que fueron registradas en las videocartas generando una reflexión sobre la memoria y su vigencia; el registro mediado por una tecnología capaz de convertir la luz en imágenes, al igual que nuestros ojos, grabándose para su posterior reproducción, como la acción de la memoria en nuestro cerebro. Asimismo trae a cuenta la reflexión del cuerpo como contenedor del discurso siempre presente, siempre vigente. Durante la acción el artista fotografía al público, al tiempo que un hombre filmado en una videocarta del año 1976, los fotografía desde la proyección. Es interesante que Ordóñez haya definido esta única foto de los espectadores del performance como el registro de Lectura Pública; una vuelta hacia el ausente en el documento, aquél que recibía una videocarta y la miraba en su reproductor a veces solo, a veces con amigos y cervezas, a veces mientras cocinaba, a veces antes de dormir.

El trabajo de Ordóñez desde las artes visuales contemporáneas se presta para un acercamiento a las prácticas expandidas del cine, particularmente del cine documental, y desde esa doble lógica pretendo desarrollar un estudio que permita levantar premisas para comprender una obra experimental que consigue una narrativa conceptual-sensorial-espacial teniendo como materia primera el archivo audiovisual y como herramientas la dislocación del constructo espacial en función de un procesamiento temporal múltiple, la consideración de la luz como un elemento de la arqueología del cine capaz de bañar a nuevos espectadores y de develar conocimiento en función de la vivencia de la experiencia aportada por el performance, el en-vivo, la vuelta al presente.

Palabras clave: videocartas, archivo, performance, cine expandido, arte contemporáneo.

Melina Wazhima Monné Cineasta de formación (ESCAC, Universitat de Barcelona) desarrolla su trabajo de manera muy cercana a la escena artística contemporánea ecuatoriana. Desde 2005 se involucra en la gestión cultural y artística, la investigación y curaduría y la formación. Emprende una serie de proyectos, entre los que se pueden destacar el AMAME - Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana; Cuerpo Pacífico – Archivos de Arte en Sudamérica (CAC, Quito – 2015), Casos den Expansión – Ecuador (Bogotá, 2014)

o la producción de exposiciones como ¿Es inútil sublevarse? (MAAC, Guayaquil, 2017), entre otros. Entre 2011 y 2019 es docente de la Carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad Estatal de Cuenca, en donde dicta las cátedras de guion y proyecto documental. Reside en Lisboa desde marzo, 2019 donde realiza sus estudios doctorales en el programa de Artes Performativas e da Imagem em Movimento.

Conrado Oliveira^[1]_{SEP}

Portugal / Universidade do Minho

A curadoria além das artes visuais: modos de dar a ver o cinema em salas de exibição, festivais, cinematecas e *streaming*

A concepção regular sobre a definição de curadoria e sobre os papéis e atribuições recorrentes a um curador é geralmente assertiva, dada a infinidade de possíveis definições acerca deste tema, mas invariavelmente incompleta ou desatualizada. Isso porque, ainda que tais figuras sejam mais reconhecidas por habitués do circuito artístico, há um imaginário comum que perpassa as galerias de arte e museus sobre o trabalho de um curador – mesmo que cercado por uma áurea nebulosa e pouco coerente. O artigo proposto tem por objetivo compreender brevemente a curadoria desde suas origens, abordagens e possibilidades, numa compreensão basilar para a iluminação de uma curadoria voltada ao cinema. Este conceito, que é tão recente quanto refutado – a alcunha mais comum é a de programador cinematográfico –, perpassa a história do cinema na imagem de um personagem essencial para a exposição, mediação, alcance e diálogo de um filme, de um movimento, um realizador, uma cinematografia, entre outros, com públicos e instituições potenciais, e que, ainda assim, permanece recorrentemente na obscuridade como um ilustre desconhecido. A partir da proposição do crítico inglês John Bergman e seus “modos de ver”, ensaio benjaminiano sobre os processos de mediação audiovisual relativos a apreciação e circulação da arte, atentamo-nos para a figura do curador cinematográfico em seus espaços mais recorrentes: as salas de exibição, as mostras e festivais de cinema, os arquivos fílmicos e cinematecas e finalmente os serviços de streaming – especificamente aqueles inversos à programação pautada por acordos de distribuição e produção própria restritamente comercial. Da evolução e aceleração do termo que figura muito além das artes visuais, principalmente com a suplementar mediação facilitada pelas novas tecnologias, a curadoria atinge novos patamares e importâncias. Numa percepção mais idealista, este ofício integra uma essencial participação para nossa compreensão do que é e onde está a arte e a cultura, seja aquela do passado ou da contemporaneidade. Numa relação intrínseca com os artistas, os curadores se tornam responsáveis por criar e confrontar percepções possíveis e oferecer cenários do universo artístico numa perspectiva pautada não pela hermenêutica cultural, mas na interconexão, proximidade e diálogo entre artista e público. No cinema, estes guardiões da sétima arte, já raramente considerados apenas programadores cinematográficos,

desdobram-se em atuações muito mais complexas e passíveis a incontáveis pormenores de acordo com diferentes realidades, espaços, fronteiras e possibilidades.

Palavras-chave: Curadoria; Artes; Cinema; Exibição; Mediação.

Conrado de Oliveira é mestrando em Comunicação, Arte e Cultura na Universidade do Minho (Braga, Portugal), graduado em Comunicação Social pela Universidade de Caxias do Sul (Rio Grande do Sul, Brasil) e pós-graduado em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Cândido Mendes (Rio de Janeiro, Brasil). Produtor cultural, crítico e curador de cinema, tem entre suas áreas de investigação a linguagem e narrativa audiovisuais, curadoria e cinema fantástico. Membro da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul, da Film Commission e do Conselho Municipal de Cultura de Caxias do Sul, foi júri da crítica em festivais como Gramado e Pernambuco e coordenou as comissões de avaliação e fiscalização de fomento à arte por meio do Financiarte e da Lei de Incentivo à Cultura de Caxias do Sul (RS).

Carlos Canelas

Portugal / Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior / Instituto Politécnico da Guarda

Contribuições do portal *RTP Arquivos* para a preservação e a divulgação da História do Cinema Português

Nesta comunicação procura-se abordar algumas contribuições do portal *RTP Arquivos* para a preservação e a divulgação da história do cinema praticado em Portugal.

Assim sendo, são assinalados e, posteriormente, analisados diversos arquivos audiovisuais disponibilizados pela mencionada plataforma *online* que constituem marcos importantes da história do cinema português, destacando-se diversas temáticas, como sejam: entrevistas a realizadores portugueses; apresentação do panorama do cinema português em certos períodos; abordagem aos métodos de produção de filmes vigentes em determinadas épocas; entre outras temáticas relacionadas com o cinema português.

Palavra-chave: Cinema Português, História, RTP Arquivos.

Carlos Canelas (1976, Aubervilliers - França). Professor Adjunto do Instituto Politécnico da Guarda nos campos da Comunicação Audiovisual e Multimédia. Doutor em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais pelas Universidades de Aveiro e Porto, Mestre em Comunicação e Jornalismo pela Universidade de Coimbra, Pós-graduado em Comunicação Educacional Multimédia pela Universidade Aberta - Lisboa, Licenciado em Comunicação e Relações Públicas pelo Instituto Politécnico da Guarda e Bacharel em Relações

Públicas pelo Instituto Superior de Administração, Comunicação e Empresa -
Guarda. Investigador-integrado na Unidade de Desenvolvimento do Interior |
Instituto Politécnico da Guarda.

PAINEL 8 – ARTES PERFORMATIVAS

Lilian Débora de Oliveira Barros

Portugal / Universidade da Beira Interior, Covilhã

Ema Patrícia Oliveira

Portugal / Universidade da Beira Interior & LabCom.IFP, Covilhã

Fátima Simões

Portugal / Universidade da Beira Interior & LabCom.IFP, Covilhã

**A criatividade em cursos de artes: análise documental em universidades
públicas portuguesas**

As artes e a criatividade estão repletas de definições que nos impedem de apresentar um conceito único sobre cada uma delas que abarque tudo que o representam. Neste contexto, é importante refletir sobre as relações feitas entre estes campos, pois podem estar alicerçados no senso comum. Como exemplo, destacamos as ideias equivocadas de que a criatividade não pode ser desenvolvida por todo e qualquer indivíduo e de que a criatividade é importante apenas em áreas profissionais associadas ao domínio artístico. Considerando a importância do ensino superior na formação destes profissionais, o presente estudo tem como principal objetivo analisar a inclusão da criatividade nos cursos de artes, tendo como referência alguns documentos oficiais das universidades públicas portuguesas, destacando o curso de Cinema. A recolha de dados foi realizada pela consulta dos planos de estudos de cada um dos cursos de primeiro ciclo (licenciaturas) no ano letivo 2018/19, disponíveis nos sítios eletrónicos das próprias universidades, onde se analisaram mais concretamente os objetivos e resultados de aprendizagem de cada Unidade Curricular (UC) obrigatória e os objetivos gerais de cada curso. No total, foram analisados 15 dos 29 cursos existentes na área, mas dar-se-á destaque ao único curso de Cinema existente em universidade pública. Os cursos analisados foram: Animação Cultural e Comunitária, Artes Plásticas, Artes Visuais, Ciências Musicais, Cinema, Estudos Artísticos, História da Arte, Música, Teatro, e Teatro e Artes Performativas. Os resultados apontam para uma predominância de UCs com termos que sugerem a criatividade na maioria destes cursos (e. g., termos como processo criativo, capacidade criativa, espírito criativo, sensibilidade a criatividade individual, novas ideias, entre outros), com exceção dos cursos nas áreas da Música e História das Artes. Assim, em 4 cursos não foram identificados termos diretamente associados à criatividade, sendo dois na área da Música e dois em História das Artes. No que se refere à análise dos objetivos gerais de cada curso, os resultados corroboram os dados anteriores, uma vez que apenas nos cursos de Música e História das Artes não se identificaram referências diretas à criatividade nos seus objetivos gerais. Neste trabalho serão apresentadas informações mais detalhadas da análise documental feita no curso de Cinema, bem como procurar-se-á comparar os resultados obtidos neste curso com os de outros cursos relacionados com o domínio artístico.

Palavras-chave: criatividade, Artes, ensino superior, cinema, análise documental.

Lilian Débora de Oliveira Barros Doutoranda em Educação, pela Universidade Beira Interior. Possui graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica (2005) e mestrado em Educação Matemática e Tecnológica (2012), ambos pela Universidade Federal de Pernambuco. É docente da Universidade Federal Rural de Pernambuco, lotada na Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia UAEADTec, onde leciona na área das Artes Visuais Digitais, representação tridimensional e Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Coordenou o curso de Licenciatura em Artes Visuais e foi responsável pela formação de professores em Educação a Distância. Principais temas de pesquisa: Criatividade,

Tecnologias acessíveis aplicadas ao ensino, Ensino das Artes Digitais e Formação de Professores para Educação a Distância.

Ema Patrícia Oliveira Doutorada em Psicologia (especialidade Psicologia da Educação) pela Universidade do Minho. Atualmente é Professora Auxiliar no Departamento de Psicologia e Educação da Universidade da Beira Interior, onde leciona Unidades Curriculares em áreas como a Psicologia da Educação, Avaliação Psicológica e Investigação Educacional, sendo também investigadora no LabCom.IFP. É membro fundador da Associação Nacional para o Estudo e Intervenção na Sobredotação (ANEIS), tendo coordenado o “Programa de Enriquecimento nos Domínios da Aptidão, Interesse e Socialização” (PEDAIS) na Delegação de Braga, e o Campo de Férias “Estímulo ao Talento e à Cooperação...” (ETC...). É autora e coautora de diversas publicações nos domínios científicos da criatividade, sobredotação, Psicologia Positiva e validação de instrumentos de avaliação psicológica, com projetos de investigação financiados nestes domínios. Os atuais interesses de investigação incidem nas áreas da Psicologia Positiva, excelência, criatividade e transição e adaptação ao ensino superior.

Fátima Simões Docente no Departamento de Psicologia e Educação da Universidade da Beira Interior (Covilhã, Portugal) desde 1987, iniciou os seus estudos de Psicologia na Universidade de Nancy II (Nancy, França) tendo concluído a licenciatura em Psicologia na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra (Portugal) em 1986. É doutorada em Educação (Psicologia da Educação) pela Universidade da Beira Interior (Covilhã, Portugal) em 1998 e agregada em Psicologia pela mesma Universidade em 2009. Exerce docência em psicologia cognitiva; psicologia da educação; métodos e técnicas da educação; e supervisão pedagógica. Investiga nas áreas de: (1) percepção, atenção e memória; (2) cognição e aprendizagem; (3) cronobiologia, cognição e aprendizagem; (4) cronobiologia, depressão e ansiedade; (5) métodos pedagógicos ativos; e (6) supervisão pedagógica.

Marta Pinho Alves

Portugal / Instituto Politécnico de Setúbal (IPS)

Compreender o Cinema ao Vivo a partir de *Atemporal de The Light Surgeons*.

No decurso do processo de digitalização do cinema e, portanto, de uma outra etapa de transformação tecnológica deste *medium*, novas possibilidades de criação cinemática têm sido esboçadas. Naturalmente, estas possibilidades não nascem desvinculadas de um passado complexo e diversificado e são mesmo, em alguns casos, resultado da confluência de ideias, tradições e experiências antes parcamente exploradas, marginalizadas ou obliteradas. Um dos exemplos aqui integrados é o Cinema ao Vivo. Esta designação tende a ser consensualizada

para aludir a espetáculos de apresentação de imagens em movimento perante uma audiência, com a particularidade de essas imagens serem registadas ou editadas durante a sua exibição, e combinadas com outros códigos e linguagens, tais como música, *design*, luz, entre outras, assim como a própria *performance* dos artistas, também executadas ao vivo.

Há já um conjunto amplo de artistas a declarar dedicar-se a este Cinema e uma panóplia de práticas que aparentam integrar-se nesta categoria, embora possam aí distinguir-se várias modalidades e formas de expressão. Talvez pela sua natureza recente, está ainda por realizar um mapeamento sistemático das modalidades de Cinema ao Vivo e dos seus principais autores que seria de grande relevo para a sua compreensão. No entanto, é possível identificar alguns contributos que, pela sua riqueza, sofisticação e autorreflexividade, são significativos para permitir analisar com profundidade este Cinema. Destaca-se neste artigo o trabalho realizado pelo coletivo artístico britânico *The Light Surgeons* que tem vindo a explorar as possibilidades do Cinema ao Vivo desde o dealbar dos anos 2000 e tem diversos objetos cinemáticos aí integráveis, todos eles apresentados e reinterpretados dezenas de vezes. Uma análise detalhada deste repertório, que continua a ser atualizado com novas propostas, permite entender o *The Light Surgeons* como criador de um corpo de trabalho dos mais complexos e profícuos neste domínio e definidor dos seus limites e potencialidades. Uma nova peça estreada em 2018, *Atemporal*, e já recriada em *Atemporal 2.0*, reflete sobre o tempo, o espaço e a memória e usa como fio condutor textos de John Berger. Tomando *Atemporal* como foco e ponto de partida para a reflexão, procura-se enunciar algumas das características fundamentais do Cinema ao Vivo, assim como das suas concretizações e potencialidades expressivas, contribuindo para o reconhecimento desta manifestação cinemática. Tentar-se-á igualmente mostrar de que modo a mesma aparenta ser uma emanção particular do cinema do tempo do digital.

Palavras-chave: The Light Surgeons; Atemporal 2.0; Cinema ao Vivo; Ensaio Audiovisual; Digitalização do Cinema.

Marta Pinho Alves é professora adjunta do Departamento de Ciências da Comunicação e da Linguagem da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal, onde leciona disciplinas de Cultura, Cinema e Televisão, e investigadora do Centro de Investigação em Educação e Formação da mesma Instituição. É doutorada em Comunicação e Cultura pelo ICS-UL (2014), mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pelo ISCTE-IUL (2007) e licenciada em Ciências da Comunicação pela UBI (1998). Como temas de investigação privilegia o cinema contemporâneo na sua relação com a digitalização e as transformações nos modos de criação e difusão cinemática. É autora de múltiplas publicações de entre as quais destaca o livro de 2017, publicado pelo LabCom. IFP, *Cinema 2.0: Modalidade de Produção Cinemática do Tempo do Digital*. É membro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) integrando os atuais corpos dirigentes e é coordenadora do GT Cultura Visual Digital da mesma Associação.

Alfonso Palazón Meseguer

Espanha / Universidad Rey Juan Carlos

La *home movie*: la *no construcción* de la puesta en escena cinematográfica.

En el cine doméstico nos encontramos con toda una serie de rupturas en la *no construcción* de la puesta en escena cinematográfica. Las interferencias aumentadas de la imagen en su relación con el espacio y el tiempo reflejado no tiene necesidad de un planteamiento coherente con el sentido de una estructura narrativa bien hecha. Porque ese relato se construye en la memoria de los participantes-cómplices de la *home movie*. No importan las torpezas técnicas, lo que interesa son los recuerdos de las historias ya vividas, y cómo aquellos hechos se convierten en una recreación ficticia del pasado. La traslación de las imágenes del pasado a una realidad mediata supone un trabajo en la construcción de nuestra identidad en la que el cine doméstico adquiere una nueva relevancia en la práctica cinematográfica contemporánea.

Palabras clave: Documental, cine doméstico, ensayo fílmico, autobiografía, escritura cinematográfica

Alfonso Palazón Meseguer. Doctor y Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense. Premio Internacional Aurelio Paz dos Reis 2016. Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos. Imparte asignaturas de Realización Audiovisual: Cine y Televisión. Investigador principal del Grupo Intermedia, grupo de investigación en comunicación Transmedia. Ha trabajado en diferentes proyectos audiovisuales como realizador, productor y guionista. Ha dirigido los documentales: *Senegal. Apuntes de un viaje. Julio 07* (2007), *Sunuy Aduna (Nuestras vidas)* 2009, *Veinte años dando vida a los días* (2012) y *Al escuchar el viento* (2013), seleccionado para el Festival de Valladolid (Seminci 2013). *Juan Brito: Tamia* (2019). Co-productor del proyecto transmedia *La primavera rosa*.

PAINEL 9 – TEATRO

Maria Alzuguir Gutierrez

Brasil / Universidade de São Paulo (USP)

Do 'brechtianismo' da teoria e crítica cinematográficas entre os anos 1960 e 1970

Há quem se refira a um suposto "brechtianismo" radical da crítica cinematográfica – sobretudo francesa – entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970. Robert Stam menciona mesmo um "dogmatismo brechtiano" por parte da revista *Cinéthique*. No entanto, onde estava tal brechtianismo? Nas páginas da revista *Cinéthique* o nome de Brecht aparece poucas vezes (quando aparece, por outro lado, é sob a forma de autoridade incontestada, que surge em epígrafes de

determinados artigos). Também na "virada política" dos *Cahiers do Cinéma*, o nome de Brecht surge da mesma maneira. Na verdade, é até impressionante o quão pouco Brecht é diretamente tratado quando as questões abordadas pelas revistas remetem tanto a seu pensamento.

O dossier dos *Cahiers* dedicado a Brecht em 1960 pode ser visto como uma homenagem póstuma e, no seu artigo mais importante, de Bernard Dort, trata-se da reivindicação de uma politização da crítica cinematográfica. Onde se encontra um dossier aprofundado sobre as relações entre Brecht e o cinema é na revista inglesa *Screen*. Esta, porém, está estreitamente vinculada aos debates que se desenvolviam na França, visto que havia um diálogo aberto com estes, e a revista foi responsável pela tradução de diversos artigos franceses ao inglês.

Onde se encontra então afinal o suposto brechtianismo da crítica cinematográfica na passagem entre os anos 1960 e 1970? Principalmente nas entrelinhas, em algumas das ideias que circulavam pelas revistas, em meio àquelas tomadas ao estruturalismo e à psicanálise: por exemplo, as questões do anti-ilusionismo e da auto-reflexividade, da "inscrição do trabalho" e das relações de produção no "texto".

Aqui, vamos traçar um breve panorama do contexto teórico-político dos debates que se entabulavam na França, adentrando em seguida nas discussões realizadas pelas revistas *Cinéthique* e *Cahiers du cinéma*, para depois determos sobre os dossiers dedicados a Brecht pela revista *Screen*, de forma a buscar compreender o papel do pensamento de Brecht para o desenvolvimento da teoria e crítica cinematográficas na passagem entre os anos 1960 e 1970, em que medida suas ideias fertilizaram tais debates e de que maneira Brecht foi lido naquele período.

Palavras-chave: Brecht; crítica cinematográfica; *Cinéthique*; *Cahiers du cinéma*; *Screen*.

Maria Alzguir Gutierrez é pesquisadora de pós-doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Jesús Ramé López

Universidad Rey Juan Carlos y UNED

Estética del montaje cinematográfico: Poéticas modales

En la actualidad somos bombardeados cotidianamente por múltiples mensajes audiovisuales. En esta coyuntura, se abre un interrogante sobre la especificidad de la experiencia estética fílmica. Siendo el montaje una de las técnicas que definen al cine, vamos a investigar si este tiene un valor singular, respecto a otras manifestaciones audiovisuales, que haga posible hablar de montaje cinematográfico.

Cuando hablamos de *cine* no lo hacemos como sinónimo de audiovisual, estamos refiriéndonos, en palabras de Alain Bergala, al cine como arte, al cine como un medio que permite una experiencia estética colectiva de la imagen en movimiento y que, como plantea György Lukács, supone un *medio homogéneo*, cuyo carácter *sui generis* se puede estudiar.

En este sentido, entenderemos y explicaremos la estética del montaje como una teoría que se ocupa de la edición propia de las películas y de la experiencia sensible que implica el montaje fílmico. Además sumaremos, desde una postura lukacsiana, el valor de contexto —histórico-político-social— como elemento que influye en la práctica de la edición cinematográfica.

Nos apoyaremos en la estética modal de Jordi Claramonte para abordar el caso específico del montaje cinematográfico. Dicha estética está basada en el pensamiento modal de la ontología de Nicolai Hartmann y en el arte como modo de relación desde la estética de Lukács. En la estética modal la categoría de lo *repertorial* se conforma con el modo de la necesidad y su modo negativo de la contingencia. Si hablamos de la categoría de *lo disposicional* nos encontraremos con los modos de lo posible y su negativo lo imposible. Los modos de hacer se cristalizarán en la categoría de *paisaje-complejo*, apareciendo los modos de *lo efectivo* y de *lo inefectivo*.

Nosotros aludiremos a tres poéticas del montaje cinematográfico en función de donde ponen el foco. La *poética repertorial* se centra en una serie de prácticas de que implican un medio homogéneo del cine y que podríamos ejemplarizar en el repertorio de normas de montaje decantado por el cine clásico norteamericano. Una *poética disposicional* se centra en luchar contra otras *poéticas repertoriales*, con lo cual remite, por ejemplo, a las nuevas prácticas en edición de las vanguardias fílmicas o a movimientos artísticos como *Dogma 95*. Finalmente la *poética de la efectividad* pondría su atención en la resolución de contradicciones, en un espacio de edición donde se da importancia a las estrategias y tácticas artísticas. Un caso interesante podría ser el análisis del montaje en el *cine de autor*. Debemos entender que estas estéticas no se dan de forma estática, sino en una tensión modal, pero queremos señalar los momentos de inclinación creativa para poder analizar desde diferentes, aunque complementarias, perspectivas del montaje cinematográfico.

En época de desorientación, el resultado de esta investigación es una aproximación relacional hacia la especificidad del montaje cinematográfico, la cual hemos denominado, poniendo en juego las categorías de Claramonte, como *poéticas modales del montaje cinematográfico*.

Palavras-chave: Estética, cine, montaje, filosofía y pensamiento modal

Jesús Ramé López Graduado y Máster en Filosofía (UNED). Profesor del Departamento de Comunicación (Universidad Rey Juan Carlos). Profesor de postgrado (UNED) del curso “Alfabetización Audiovisual para docentes”. Ha sido también profesor de “Montaje y Postproducción” (UCM). Miembro del equipo de investigación Intermedia (URJC). Coordinador del proyecto de alfabetización y creación audiovisual “Educar la mirada” (grupo de investigación Intermedia. URJC). Montador profesional de cine y televisión. Su texto “Lukács y el cine” ha obtenido el premio Fernando Gonçalves Labrador en el IX Congreso Internacional

de Cine de Avanca 2018 (Portugal). Recientemente ha sido editor del libro *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács* (2019).

Yolanda Martínez Domingo

Espanha /Universidad de Valladolid

Rodar en el escenario. El edificio teatral como condicionante

Teatro y cine mantienen abundantes vínculos al compartir no solo profesionales de la escena, sino otros intereses comunes: enfoque, técnicas narrativas, argumento o público. La ubicación del film en espacios teatrales es uno de ellos. El séptimo arte ha concluido con éxito muchas adaptaciones de obras dramáticas a la pantalla y en otras tantas ocasiones ha centrado el argumento de la obra en las circunstancias de un montaje escénico y los personajes que lo componen, en ambos casos el edificio teatral, su entono y las peculiaridades de los espacios que lo componen, han servido de encuadre idóneo para el desarrollo del film. La ponencia utiliza esta circunstancia para examinar cuatro cintas donde guión y lenguaje cinematográficos se ven condicionados por el envoltorio arquitectónico donde tienen lugar: *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2009) de Jan Kounen, *Cómicos* (1954) de Juan Antonio Bardem, *Birdman* (2014) de Alajandro G. Iñárritu y *Anna Karenina* (2012) de Joe Wright. El espectáculo como pretexto para iniciar una ficción, las circunstancias profesionales de los actores o el protagonismo de la ambientación plástica del set de rodaje, permiten descubrir cómo, bambalinas, escenario y tramoya determinan de forma precisa el discurso narrativo y la forma fílmica.

Palavras-chave: edificio teatral, guión cinematográfico, escenografía, ambientación, forma fílmica.

Yolanda Martínez Domingo Doctora Arquitecta y Profesora en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores en la academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma. Miembro fundador del grupo de investigación de Arquitectura y Teatro (ARYTE), desde donde se promueven los encuentros de Arquitectura y Teatro, una convocatoria anual que abarca la organización de conferencias, workshop, talleres y exposiciones, centrados en las relaciones transversales entre Arquitectura y Teatro. Ha participado e intervenido en distintos congresos y cursos sobre la interacción entre Arquitectura y las artes performativas y cinematográficas.

PAINEL 10 – CONJETURAS ARTÍSTICAS

Maria Irene Aparício

Portugal / CineLab-Ifilnova / FCSH - UNL

**“Pintar com a luz”: do texto religioso à iconografia política em Pasolini
Notas para um estudo comparativo entre cinema e pintura**

Desde os seus primórdios que o cinema estabeleceu diálogos profícuos com as artes do espaço. A ligação com a Pintura, por exemplo, tem sido uma constante, nomeadamente através da *mise en scène* das narrativas religiosas. Face ao imaginário de uma iconografia do sagrado, veiculada e cristalizada ao longo de séculos de cultura dominada pela visão e a subsequente produção de imagens visuais, o cinema vem reiterar os respectivos valores plásticos associados à luz e à sombra, mas alcança, também, uma dimensão política e filosófica que interpela os domínios da existência e da transcendência. Um dos exemplos clássicos dessa ambivalência estética e política, é o episódio da Paixão de Cristo cujo mistério e

fascínio parecem replicar-se quer no cinema clássico quer no contemporâneo. É justamente o retorno *ad infinitum* a uma dimensão do tempo mítico de Kairos e Aion - um tempo anteriormente desenhado na atmosfera das paisagens ou na suspensão dos gestos e olhares dos modelos -, que enforma a presente proposta de uma epistemologia da representação cinematográfica. Uma reflexão sobre o filme *O Evangelho segundo São Mateus* (Pier Paolo Pasolini, Itália/França, 1964), bem como um eventual estudo comparativo com outros filmes, procurará iluminar a trajetória de deslocação das narrativas da vida para a arte, do passado para o presente, e outra vez daquela para a vida, operada pelas artes. O processo da Paixão de Cristo – e a sua recorrente representação -, é como bem sabemos, um vestígio de um método de execução de pena capital muito comum no período do Império Romano, tendo-se, por isso mesmo, tornado num tema vulgar da pintura medieval e renascentista, ontem e hoje retomado pelos filmes. Pontuados por um método de inspiração Warburgiana, o cinema e as outras artes assumem assim ligações que nos falam de tempos que se espelham no nosso próprio tempo, elevando a consciência da sua dimensão política latente.

Palavras-chave: cinema, pintura, existência, Pasolini, Warburg.

Maria Irene Aparício (Ph.D in Cinema at Universidade Nova de Lisboa) is a Researcher at Ifilnova, and an Assistant Professor of Cinema, and Artistic Studies in the Communication Sciences Department of FCSH-UNL. At present she is also a member of the Project PTDC/FER-ETC/30378/2017 – “Integration of Refugees in Portugal: Assessing Moral Duties and Integration Policies in the Context of European Values and Policies”, coordinated by Gabriele De Angelis at the EPLab – Ethics and Political Philosophy Lab | Ifilnova. She coordinates both the newly formed Research Group on “Cinema and Politics: Philosophical Approaches” and the dissemination Program “Cinema & Philosophy in the Library” in CineLab | Ifilnova. Her research interests include Film Theory and Practices; Film Programming; Artistic Practices and Art’s Research, with the main focus in the issues of Art and Science; Film, Music and Memory; Cinema and Philosophy; Portuguese Cinema and Cultural Heritage as well as artistic, philosophical, ethical and political problems of contemporary film and visual culture.

António Júlio Rebelo

Portugal / Escola Secundária Rainha Santa Isabel

Uma leitura de *24 Frames* de Abbas Kiarostami: a última expressividade poética das imagens para além do afirmar da técnica

Five, realizado em 2003, é o ponto de partida para um novo encontro com Kiarostami e, a partir desse filme, promover um diálogo com *24 Frames*, o último filme do cineasta iraniano, terminado antes da sua morte ocorrida em julho de 2016.

Ambos os filmes são uma reflexão sobre o cinema e, igualmente, uma visão de cinema. Porventura, ambos, estética e intencionalmente próximos, expressam leituras distintas dessa mesma visão. Podemos afirmar que *24 Frames* introduz uma poética reavivada e aspetos de natureza técnica não contemplados em *Five*, seguindo, contudo, a mesma direção de pensamento assumida desde sempre. Será acerca dessa convergência e divergência, diante uma idêntica visão de cinema, que esta comunicação pretende no essencial refletir.

Importa, numa primeira fase, analisar conjuntamente *Five* e *24 Frames* e reconhecer, desde logo, a relevância da fotografia enquanto raiz funda do cinema. A fotografia, enquanto registo fixado da realidade objetivada e visível, constituiu-se como a representação predecessora do cinema. Coube ao movimento – que passámos a captar da imagem estática –, fazer a passagem inaugural da fotografia para o cinema.

Isolando de seguida nesta comunicação a proposta de *24 Frames*, podemos confirmar que ela corrobora a fotografia como elemento fílmico originário. Porém, vai atualizá-la, introduzindo diferentes componentes, que, a ela associados, fazem da imagem um acontecimento visual em si inovador, ainda por classificar ou denominar, persistentemente a caminho de uma certa noção de cinema. A metamorfose da representação, a sua transfiguração não esquece nunca a sua situação primordial. Será esse revisitar da imagem que nos obriga a ver cinema de um modo radical: a criar narrativas, sem que estas existam no interior do filme, já que este é destituído de uma história corporizada. Somente a imagem, expressa na sua autenticidade, existe para nos proporcionar o exercício da visão e da compreensão. A narrativa, surgida desse exercício individual sem emaranhados textuais, será, na sequência do pensar elaborado, o resultado deste escrito a apresentar.

Resta dizer que a reflexão a expor seguirá mais um discorrer poético, filosoficamente apoiado sempre que for necessário, e não uma abordagem voltada para a aclaração da técnica. Assim, nesta comunicação, *24 Frames* de Kiarostami será entendido muito mais como magia do que como tudo o que decorre da definição técnica do “número de fotogramas por segundo”.

Palavras-chave: Abbas Kiarostami, fotografia, cinema, poética, filosofia.

António Júlio Andrade Rebelo. Professor do Ensino Secundário, com 37 anos de serviço, a lecionar na Escola Secundária/3 Rainha Santa Isabel de Estremoz. Licenciado em Filosofia, em 1981, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Doutorado em Filosofia, em 2014, pela Universidade de Évora, com a defesa pública da Tese: *As máscaras da maldade humana, em Ingmar Bergman – Chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento fílmico e filosófico.*, tendo tido como orientadores os Professores Carlos Melo Ferreira e Olivier Feron. Participação em colóquios e seminários: Fundação Calouste Gulbenkian; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; FL da Universidade do Porto; Universidade da Beira Interior, Covilhã, Universidade de Valladolid e Universidade de Castilla La Mancha, Ciudad Real, Espanha; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, com apresentação de

comunicações nas áreas da Filosofia e Cinema, e Filosofia da Música. Obra publicada: “A Maldade no Cinema de Ingmar Bergman”, Edições Colibri, 2016.

Juan José Domínguez López

Espanha / Universidad Rey Juan Carlos

La agonía del eros en la sala de proyección

La publicación de la obra *La agonía del Eros* (Byung Chul Han, 2012), puso de actualidad de nuevo el tema del erotismo, entendido no en su faceta vulgar, que lo equipara al porno, sino en su faceta filosófica, es decir, como fuerza de vida que se impone incluso en la muerte. En este texto se ofrecerá el desarrollo de algunas de las ideas que aparecen esbozadas en el libro, y una revisión de los conceptos que han desarrollado diversos pensadores que se han centrado en este tema (Bataille, Marcuse, etc.) para ponerlos en relación con lo que Han define como agonía del eros. Además, se ofrecerá un desarrollo de los elementos que parecen poner de manifiesto esa agonía en el entorno de la proyección cinematográfica, que se convierte, cada vez más en un entorno de relaciones comerciales y tecnológicas y cada vez menos en un entorno de relaciones afectivas y sociales con los otros, un espacio en el que la relación con todo lo que significa otro, en general, supone un problema. Finalmente, ofreceremos posibles líneas de trabajo para erotizar de nuevo este espacio, para que sea espacio de encuentro con el otro.

Palabras clave: erotismo, Byun-Chul-Han, sala de cine, agonía del Eros, urbanismo, explotación

Juan José Domínguez López es Doctor por la Universidad de Sevilla con una tesis sobre historia del sonido cinematográfico. Profesor de Realización Audiovisual de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid desde 2008. Entre 2000 y 2008 es profesor en la Universidad de Salamanca. Es especialista en Realización en Cine y Televisión y Dirección de Actores. Como profesional trabaja regularmente en diversas obras audiovisuales. Sus últimos trabajos han sido la dirección de una campaña audiovisual de contenido social para Telefonica S.A. y la dirección de fotografía de *Tamia: Juan Brito* (2019), documental dirigido por Alfonso Palazón. Sus publicaciones se centran en el sonido cinematográfico y la realización y la tecnología audiovisual. Su última publicación es un manual de introducción al sonido en la editorial Síntesis.

PAINEL 11 – CORPO E PERFORMANCE

Anna Clara da Silva Petracca

Portugal / Universidade da Beira Interior (UBI)

A performance e a videoarte como ferramentas para resignificação do corpo feminino

O objetivo desse estudo é analisar as possíveis relações do uso da performance e da videoarte como ferramentas artísticas para a resignificação da ideia do corpo feminino. Para isso, será utilizado como referência as obras de Marina Abramovic e Carolee Schneemann. Como embasamento teórico, será utilizado principalmente o livro "Body Art /Performing the Subject", de Amelia Jones, pioneira nos estudos de performance, corpo e gênero. Serão abordadas algumas questões referentes ao tema em questão, entre elas: de que maneira as questões técnicas e estéticas do vídeo contribuem para a resignificação do corpo feminino? Quais são as relações de diferença entre uma performance ao vivo e a performance gravada e de que formas estas questões interferem na representação de gênero? E quais são as influências teóricas e artísticas das duas artistas em questão e como isso se relaciona com as suas obras?

Palavras-chave: performance, cinema experimental, videoarte, gênero, corpo

Anna Clara Petracca é doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior e formada em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná - Faculdade de Artes do Paraná, no Brasil. Em 2016 participou de um intercâmbio na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia no curso de mestrado DocNomads, realizando como projecto final sua primeira curta-metragem, intitulada "Corpo". Sua pesquisa percorre as questões de gênero, corpo, arte e criação.

Angela Maria Gonçalves Cardoso

Espanha / Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes.

Pedro Almodóvar – A Sensibilidade *Camp*

Definido como uma “tragicomédia, mas sem comédia nem tragédia”, “Hable con ella” circunscreve um imaginário que contorna temáticas centrais em Pedro Almodóvar como amor, morte, religião, sexo, questionando a solidão dos personagens.

Neste filme, esta solidão presente no limiar da morte, da paradoxal presença/ausência das duas principais personagens, toca o limite da intimidade proibida. O contexto da cultura espanhola, atravessada por poetas como Frederico Garcia Lorca e a tradição dos Touros de Morte, os corpos aqui presentes na sua índole de carne, são paralelos a essa mesma carne das figuras de Lucian Freud, referida em B. P. de Almeida do seguinte modo:

“(…) É uma espécie de híper realidade da carne, em que o belo e o feio não fazem qualquer sentido como modelos, mas em que se afirma algo que sendo anterior a ambos, se cola à própria nudez como uma forma de ansiedade, (...) mostrá-la é ousar a perplexidade da carne e o seu estado de surpresa diante da sua veemência ou, até, da sua tristeza.”

Em última instância, encontramos em “Hable con ella” a pele “de Lorca” no corpo sacrificial dos quatro touros da filmagem, o olhar de Dalí na mais pura desordem do real ou o paradoxo da obra Café Müller de Pina Bausch que de olhos fechados, abre a obra para os gestos do pensamento como esboços aéreos de lugares de solidão e perda.

Cartografar estes corpos, no contexto da obra de Pedro Almodóvar, analisando sequências de “Hable con ella”, permitir-nos-á, tentar reconhecer como se desenvolve a representação do corpo numa obra que é em si mesma especular. O ensaio “Notes on *Camp*” de Susan Sontag, enquadra esta análise.

Palavras-chave: Sensibilidade *camp*, Corpo/ausência, Incomunicabilidade

Angela Cardoso é Artista Visual e Professora Universitária. Cursa o Doutoramento na Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes. Cursou o mestrado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Jurada do

Instituto Português de Cinema. Expõe em Portugal, Espanha e França. O seu trabalho abrange áreas como o desenho, a pintura, instalação e videoarte. Tem o seu maior interesse como investigadora nos seguintes temas: Arte e Ativismo, Relação Arte-Ciência-Tecnologia, Self Representation on Leonardo DaVinci. "TIMELESSNESS, IDENTITY AND SELF REPRESENTATION ON LEONARDO'S MONA LISA". Docência na Universidade do Minho, Instituto Jean Piaget e Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro.

Daniel Tércio

Portugal / INET-MD polo FMH, Universidade de Lisboa

Cinema e corpo no tempo da produção em série

O filme dos Lumière *La Sortie de L'usine Lumière* (1895) não responde às questões de como eram os corpos no interior da fábrica: como se comportavam, como estavam vestidos, como se movimentavam, como interagiam com as máquinas. Mas, mesmo não revelando a situação do corpo proletário nos processos de produção, ao escolherem a saída da fábrica como uma das cenas a captar, os Lumière revelaram uma parcela da força produtiva e ao mesmo tempo inscreveram (mesmo que de modo inconsciente) o cinema no domínio dos dispositivos ideológicos. De certo modo, os empresários Lumière fizeram alinhar o cinema com a afirmação da máquina nos processos de produção, não exatamente como meio de produção direta, mas antes como modo de produção ideológica.

Assim, com esta comunicação pretendo discutir como o cinema - que na sua origem agencia a materialidade da máquina - surge no intervalo entre o corpo e a máquina. Ou seja, inscrevendo-se fora do sistema artesanal, a máquina fílmica dá a ver essa passagem e também o imaginário que essa passagem faz surgir. Esse imaginário é complexo, na medida em que ora se torna lugar de desejos, ora uma zona de emergência afetiva.

O cinema desde o início propõe conexões do corpo com as máquinas, e de ambos com a estrutura social. O cinema pode mesmo inscrever a máquina na carne do corpo e o corpo nos circuitos da máquina. Com esta comunicação tentarei analisar como a fábrica moderna tanto inspirava visões estéticas, quase abstratas - como aquela que Léger realizou com o seu *Ballet Mécanique* (1923-24) - quanto episódios irónicos, como aquele que Chaplin retrata nos seus *Tempos Modernos* (1936). Trata-se, pois, de analisar como o cinema foi representando, construindo e por vezes desconstruindo os intervalos entre o corpo e a máquina, e entre o corpo-máquina e os corpos da comunidade. Mas, ao mesmo tempo, o cinema tem vindo a desconstruir essas mesmas ligações, como se pode reconhecer em obras como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Tempos Modernos* de Chaplin (1936) ou, mais tarde, na obra de Jacques Tati.

Keywords: agenciamento, circulação, corpo, intervalo, máquina

Daniel Tércio é bacharel em Filosofia (UL) e licenciado em Artes Plásticas (ESBAL); possui a componente curricular do mestrado em História da Arte (UNL)

e o Doutoramento em Dança (FMH). Professor Associado na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, integra a direção do INET-MD e coordena o grupo de investigação sobre estudos da dança. Coordena também a especialidade de dança no programa doutoral em motricidade humana. Foi responsável pelo projecto TEDance, desenvolvido entre 2004 e 2007, e atualmente dirige o projeto Technologically Expanded Performance, com o apoio da FCT. Dirigiu programas de intercâmbio com a Universidade de Lille e com a Universidade Nice Sophia Antipolis, onde foi professor convidado em 2012. Para além de artigos publicados em Portugal e no estrangeiro, é autor de obras de ficção e tem participado em projectos de cariz transdisciplinar. Enquanto crítico de dança, tem colaborado regularmente com a imprensa desde 2004.

PAINEL 12 – CONJETURAS ARTÍSTICAS

Julia Bohatch Batista

Portugal / Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho

O som como espelho cultural de uma nação: um estudo da articulação sonora e composição estética da obra *Feel the Sounds of Kenya*

Nas matrizes de linguagens que estão presentes na vida humana, três vertentes híbridas possibilitam o fazer/viver de experiências: a linguagem visual, a linguagem verbal e a linguagem sonora.

Nossas experiências podem se basear em fatos e acontecimentos individuais ou dentro de uma comunidade. Independente de como ela se constrói, sua essência é distribuída em uma hibridização de linguagens em vias de construir sentido. Em consequência disto, a mente organiza o conteúdo não pela hierarquia de linguagens, mas sim por uma habilidade que conflui as interpretações em diversos níveis de integração (Santaella, 2007).

Parte de viver a experiência é o hábito de registrá-las, e hoje, mais do que nunca, este hábito foi consumido por atributos tecnológicos essencialmente visuais, com muita ênfase no que é visto, e não tanto ouvido. A imagem, culturalmente, é muito

mais recorrida que o som quando o objetivo é registrar/documentar um acontecimento, seja em fotografias ou até mesmo vídeos. Na perspectiva de Augusto (2014), olhamos para o mundo ao redor mais do que o escutamos, entretanto, como sustenta Oliveira (2016), “a origem e o fim da nossa relação com a vida parece ser muito mais acústica do que visual” (p.330).

O artista sueco Cee-Roo navega contra a corrente ao produzir trabalhos audiovisuais com enfoque na articulação sonora, assim como trata o som como um espelho cultural de uma nação. A proposta do artigo é estudar este posicionamento através de uma análise semiótica, estética e comunicacional de uma das obras do artista - “Feel the Sounds of Kenya”, que traz ao espectador uma coleção de sons peculiares do Quênia sobrepostos a uma composição imagética de estética artística e documental. Cee-Roo faz música com sons cotidianos de um país, e vincula tradição e cultura em uma linguagem acessível a todos. Nesta mesma leva, o sueco enaltece a Ásia e a África ao dar outros olhos (e ouvidos) com as produções “Feel the Sounds” também para o Senegal e Sri Lanka, demonstrando uma devoção admirável por países fora do espectro da cultura popular e de grande carência de afabilidade.

A importância cultural e relevância humanitária são os principais aspectos que motivam a proposta desta investigação, justamente por tratar-se de um artista independente em ascensão, que atualmente apresenta seus projetos como espetáculos audiovisuais em cinemas por toda a Europa, bem como valoriza uma maneira ímpar da prática do gênero documentário, ao entender o som como identidade e linguagem de uma nação.

O artigo pretende considerar o tratamento dos elementos sonoros da peça, como a seleção de timbres, o ritmo, a intensidade e a melodia na composição de uma trilha sonora original, e também observar os aspectos da linguagem visual da obra, como as cores, *mise en scène* e edição, que acabam por conferir “Feel the Sounds of Kenya” um admirável tributo ao Quênia.

Palavras-chave: Som; Audiovisual; Cultura; Quênia; Documentário;

Julia Bohatch Batista 24 anos, nascida em Curitiba, Brasil. Sou mestranda em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, e minha tese se fundamentará na área da Sonoplastia. Formação acadêmica inclui licenciatura em Publicidade e Propaganda na Universidade Positivo (Brasil) e Universitat Jaume I (Espanha), um curso técnico em Fundamentos de Áudio e Acústica no IAV, São Paulo. Minha monografia, “A articulação do som como elemento persuasivo na publicidade audiovisual”, foi publicada como e-book na Revista Acadêmica da UP em 2015. Em seguimento, elaborei um artigo sobre o primeiro comercial brasileiro que ganhou Ouro em Cannes, Cinema. O trabalho foi publicado e apresentado no Intercom Nacional de 2015. No âmbito profissional, trabalhei como *Account Manager* na *i-Cherry*, agência do grupo JWT durante 2 anos, assim como estagiei na área de redação e *social media*.

Almejo seguir a carreira acadêmica, e a área de artes audiovisuais e sonoplastia me despertam grande interesse de investigação.

Helder Filipe Marques Pereira Gonçalves

Portugal / Universidade da Beira Interior (UBI)

“Música social” e narrativa: o caso de *Miles Ahead*

Miles Ahead apresenta-se como uma obra de homenagem a Miles Davis, figura cimeira associada ao Jazz. É proposto ser o trompete tocado por este músico quem narra os eventos lembrados no filme. Como música, esta narração ilustrada ao longo de muitos minutos, não poderia cumprir com a objectividade e precisão que um filme biográfico costuma conter. É, na realidade, um filme livre na criação de eventos que servem para sustentar um argumento que baralha múltiplos momentos da vida deste muito influente trompetista.

De uma forma muito clara, a música está valorizada no filme como elemento determinante na estruturação e na condução da narrativa. Cumprindo distintos papéis, ora mais expressivos, ora mais descritivos, diferentes estilos musicais ligados a Miles Davis marcam grande parte deste filme. São, por exemplo, fulcrais na grande utilização de *raccords*, muitas vezes complementarmente a outros elementos sonoros. É muito notório como o facto de ser um filme acerca de um músico traz consigo tantos momentos em que existe música, sendo esta diegética ou não. Para o caso da música não diegética, a pergunta que se tende a colocar, numa análise deste filme, não é tanto o porquê dela existir, mas sim o porquê de ela parar, em algumas alturas em que isto acontece.

Fazendo uso de composições e gravações do próprio Miles Davis, de músicas originais do compositor do filme, mas também de adições do próprio realizador, *Miles Ahead* apresenta uma sonoridade coesa e muito vincada, própria do mundo que pretende retratar. Numa história que não esquece diferentes meandros da indústria musical, entre eles os produtores, os fãs e obviamente os músicos, são constantes as ligações musicais entre planos. Isto é várias vezes tornado audível de formas que desafiam as certezas acerca da origem diegética ou não diegética da música, assim como as possibilidades de aceitar certos registos como pensamentos do músico (ou por lembrança ou por alucinação).

É propósito deste trabalho mostrar como as distintas presenças de música neste filme cumprem papéis que por vezes extravasam o mais habitualmente previsível para esta faceta do sonoro. Temos como referência as múltiplas funções elencadas por Alejandro Román para a música de cinema, exaustivamente separadas nas categorias externas, internas e técnicas. De igual forma temos como referência importante alguns conceitos de Michel Chion, teórico bem conhecido pela sua abordagem ao som no cinema, nomeadamente nos aspectos estruturantes. Sendo um filme tão intenso musicalmente, não podiam faltar momentos em que o termo “ambidiegético”, que tomamos de Morris Holbrook, é determinante para a análise de algumas passagens.

Palavras-chave: Música para cinema; *raccord* sonoro; música ambidiegética; Miles Davis; som e narrativa

Helder Filipe Gonçalves nasceu em Castelo Branco, em 1976. No Conservatório desta cidade terminou o Curso Complementar de Piano. Após uma passagem pela Escola de Jazz do Hot Clube Portugal, completou a Licenciatura em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa. Terminou uma Pós-Graduação em Tecnologias Educativas, pela FPCE-UL. Concluiu seminários de doutoramento em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. De seguida concluiu o Doutoramento com uma tese sobre o som no cinema português contemporâneo, na Universidade da Beira Interior, com a orientação do Prof. Dr. Vasco Diogo. É docente de Laboratório de Som e Design de Som nos cursos de Design Multimédia, de Cinema e de Design e Desenvolvimento de Jogos Digitais, da UBI. Lecciona também Análise e Técnicas de Composição na Covilhã e no Fundão. Colaborou diversas vezes com o Teatro das Beiras, criando música e sonoplastia.

Francisco Ricardo Cipriano Silveira

Portugal / CLP - FLUC

A Escrita Locativa em Arcade Fire - *The Wilderness Downtown*

Tentando estudar o formato “videoclipe” sob um ângulo literário, a presente comunicação centra-se em “The Wilderness Downtown” (Chris Milk; 2011), vídeo musical criado a partir da canção “We Used To Wait” de Arcade Fire. Neste, um projecto interactivo *online*, é-nos solicitado que “grafemos” numa barra de busca o nome da localidade onde crescemos. A experiência de audição visual desenrola-se então num conjunto de janelas do *browser* que junta a um protagonista que corre pela estrada o *Google Maps* situado na localização escolhida e respectiva modalidade de *street view*... isto de forma manipulável. No fim, ao pedido de escrita “digito-manual” de uma mensagem ao “nosso eu mais novo” corresponde a retroacção analógica de uma máquina que imprime algumas dessas notas em cartões postais contendo a semente de uma árvore.

Ora, no artigo “Mobile Narratives: Reading and Writing Urban Space with Location-Based Technologies” (2013), a investigadora Adriana de Souza e Silva distende-se em torno de uma mudança de paradigma internética desde finais da década de 2000, sobretudo no que concerne a dispositivos móveis. Os *smartphones*, capazes de um reconhecimento locativo altamente preciso devido à tecnologia GPS neles geralmente incluída, trouxeram à lógica navegativa do hipertexto o contraponto de uma *net locality*. Neste modelo, mais do que pelo “distante”, a nossa posição na internet define-se pela “proximidade” - ou seja, o lugar em que acedemos filtra e determina, por exemplo, os primeiros resultados de uma pesquisa. “The Wilderness Downtown” exprime, portanto, este novo paradigma e uma análise estética do mesmo serve de mote à identificação de uma tipologia de inscrição da literatura na sub-prática cinematográfica “vídeos musicais”: a de clipes interactivos em que a palavra escrita tem uma presença decisiva.

Em adição, embora o formato audiovisual que estudo difira das *apps* de notação espacial elencadas por Souza e Silva, a sua lógica locativa é metaforicamente

relevante para este âmbito. Concretizando, aventa-se aqui a possibilidade de pensar a letra nos videoclipes em geral como uma espécie de realidade mista ou aumentada da letra original (sendo os *lyric videos* um caso gritante disso), à semelhança da informação digital sobreposta ao “lugar físico” nas *apps* mencionadas ao longo do artigo “Mobile Narratives”. Conforme a experiência do viajante com auriculares fitando pelo ecrã “vidraça”, produzindo e projectando perceptivamente um cinema interno, os vídeos musicais afiguram-se uma materialização dessa experiência mental da letra e da canção. Está pois em causa uma questão de éfrase, uma éfrase reversa na qual, em detrimento de uma descrição verbal de uma obra visual, experienciamos uma emulação videográfica do próprio acto de ler e “imaginar” uma canção. Uma qualquer canção da qual é inextricável a sua letra *não adaptada*, mas antes *transcrita in toto* para um videoclipe...

Palavras-chave: vídeos musicais interactivos; letra; éfrase; realidade aumentada; *net locality*

Francisco Ricardo Cipriano Silveira (1993-) licenciou-se em Estudos Artísticos, em 2015, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sendo distinguido com o Prémio Curricular Feijó, atribuído aos melhores alunos dessa instituição. Realizou o mestrado em Estudos Artísticos na mesma Faculdade (2017), com uma dissertação intitulada "Hiper-Real(ismo) Milenar: o cinema ciborgue à beira do ano 2000". Actualmente (2018-) frequenta o doutoramento em Materialidades da Literatura, também na FLUC, na qualidade de bolseiro da FCT.

PAINEL 13 – CONJETURAS ARTÍSTICAS

Ana Sofia Passos Baptista

Faculty of Engineering, University of Porto, Portugal

José Manuel Azevedo

Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal

Analyzing I-docs and Narrative: Proposal for categorization and methodology

In this paper, we propose a research methodology for interactive documentaries based on six dichotomic poles, in order to identify narrative and storytelling challenges in i-docs. Our goal is to provide guidelines to allow projects with more documentary and artistic value. This dual structure helps to identify key strategies that allow us to profit from both interactivity and narrative, producing i-docs with stronger stories and more effective messages to the audience, crossing the inherent characteristics of interactive documentaries with the importance of maintaining functional narratives.

We identified six antagonistic poles, ordered by interference with storytelling and user experience: *Technological innovation VS Filmmaking, Database VS Narrative, Participation VS Authorship, Interactivity VS AV Content, Gameplay VS Poetics, Immersion VS Fluidity*. We also propose four related strategies to be developed.

Then, we established evaluation grids to analyze the eligible i-docs that we observed and added to a database, to establish a general panorama of the i-docs production and also to provide a new form of categorization based on the perspective of Narrative.

The suggested graphs aim to position i-docs within a dual-variable scale according to the opposite poles. On the horizontal axis, there are fundamental aspects of Documentary; on the vertical axis, there are characteristics of the introduction of the new medium - the internet - and its features: connectivity and interactivity.

Finally, we applied this methodology to five random i-docs in order to verify the applicability of the methodology and the evaluation grid for each criterion under analysis.

As this proposal is part of an ongoing research project about the relationship of interactive documentaries with narrative and storytelling, the submitted methodology is still under development and will be refined along with the other steps of the project, namely the analysis of an i-docs database and interviews with authors.

Keywords: Documentary; Interactivity; Narrative; Storytelling; Authorship.

Ana Sofia Passos Baptista PhD. Candidate at the Doctoral Program in Digital Media at the University of Porto. Currently developing her research and producing an interactive documentary with a scholarship from the Portuguese Foundation of Technology. Worked as a communication officer, digital marketer, scientific events planner, e-learning manager, video producer and filmmaker.

José Manuel Azevedo, Ph.D. Associate Professor at the University of Porto. Member of the Sociology Department Executive Committee Assistant Director of the Doctoral Program in Digital Media Researcher at the Center for Research in Communication, Information and Digital Culture Project coordinator at clima@edumedia.

Fernando Cabral

Portugal / Universidade da Beira Interior, Labcom

Luís Nogueira

Portugal / Universidade da Beira Interior, Labcom

O fora de campo no cinema e nas artes

Se a ideia de fora-de-campo está intimamente relacionada com o cinema, a relação entre uma imagem ou uma obra e a sua exterioridade pode ser múltipla e atravessa as mais diversas artes, segundo moldes e com particularidades intrínsecas a cada meio, linguagem ou suporte.

Partindo da noção do quadro como janela aberta para o mundo, de Alberti, e da distinção entre imagem centrípeta (pintura) e imagem centrífuga (cinema) enunciada por Bazin, propomo-nos nesta reflexão elencar as diversas

modalidades em que o interior e o exterior, o evidente e o sugerido, de uma imagem ou objeto se vinculam ou apartam nas mais diversas artes.

Além do cinema e da pintura, que serão tomados como casos paradigmáticos, ocupar-nos-emos igualmente da escultura, da arquitetura, do teatro, da instalação, da fotografia, da banda desenhada, da ilustração, do design, dos videojogos ou da realidade virtual.

O objetivo fundamental é perceber, a partir da inventariação daquelas modalidades, de que maneira certos aspetos como o espaço e o tempo, a narrativa e o retrato, o semiótico e o retórico, o visível e o invisível, o manifesto e o latente, o evidente e o ausente, entre outros, se imbricam neste âmbito, alargando as possibilidades do processo criativo e potenciando a complexidade do trabalho de receção.

Palavras-chave: fora de campo, invisível, ausência, cinema, pintura

Fernando Cabral é docente no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior onde leciona unidades curriculares na área da Imagem (Fotografia e Iluminação). É licenciado em Cinema e mestre na mesma área. Como projeto final de mestrado escreveu e realizou a curta-metragem "Sussurro". Atualmente, é aluno de doutoramento em Media Artes, na UBI, tendo como tema do seu projeto o fora de campo.

Luís Nogueira foi diretor, entre 2008 e 2015, da licenciatura em Cinema da Universidade da Beira Interior, onde é Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Artes e leciona ou lecionou unidades curriculares como Géneros Cinematográficos, Laboratório de Guionismo, Montagem, História do Cinema, Cinema de Animação ou Cinema e Outras Artes. Doutorou-se com a tese *Narrativas Fílmicas e Videojogos. Articulações e dissensões*. A dissertação de mestrado denomina-se *Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícones e medos*. A relação do cinema com as demais artes e média, como a literatura, a pintura, o teatro, a fotografia, a banda desenhada, o videoclip ou os novos meios, é outro dos seus interesses. Publicou diversos livros sobre cinema como *Laboratório de Guionismo, Géneros Cinematográficos, Planificação e Montagem, Os Cineastas e a sua Arte, Histórias do Cinema, Cinema e Digital: Ensaios, Especulações, Expectativas e Cinema Múltiplo: Figuras, Temas, Estilos, Dispositivos* (disponíveis em livroslabcom.ubi.pt).

Claudinei Lopes Junior

Portugal / Instituto Politécnico de Portalegre (IPP)

Ana Carolina Nicolau de Oliveira Araújo

Portugal / Universidade Nova de Lisboa (UNL)

O retrato da representatividade no videoclipe Revolução dos Bichos: uma análise do conteúdo discursivo e da estética fílmica

Os produtos culturais influenciam a sociedade, contribuindo para sua idealização e concepção, deixando de ser observados como meros objetos de entretenimento. Tanto na literatura, teatro, dança, música, pintura, escultura, fotografia e cinema, como, também em formas expressivas de arte mais modernas, bem como, na história em quadrinhos, videogames e arte digital; é comum encontrar constantemente elementos apontados como porta-vozes, os quais defendem ideologias e comportamentos construídos nos artefatos culturais desenvolvidos por cada uma dessas manifestações artísticas. Na atualidade, simultaneamente a essa materialidade discursiva-artística, uma temática fortemente debatida é a questão da maneira pela qual a representatividade de grupos sociais nomeados como “minorias” está sendo retratada nos produtos culturais contemporâneos. Ao longo das últimas décadas, essa parcela da sociedade vem ganhando notoriedade devido ao engajamento e ao posicionamento social que seus integrantes estruturalizam a fim de galgar um patamar de maior igualdade social com as nomeadas “maiorias”. Sendo assim, diante da emergência de temáticas, como a representatividade social, que tangem a subjetividade de cada indivíduo, mas que ao mesmo tempo, permeiam a coletividade; a arte, na contemporaneidade, pode ser considerada uma forte ferramenta por proporcionar uma visibilidade mais ampla de discursos devido a sua alta capacidade expressiva. Diante dessa perspectiva e tendo em vista esse caráter discursivo-artístico, este estudo tem, como objeto, o videoclipe da música Revolução dos Bichos do cantor brasileiro Paulo Amaro, interpretada colaborativamente com outras duas cantoras (Talíz e Rebeca Reallega) e outro cantor (Markão Aborigene). A produção do clipe musical é assinada pela Ceilanwood, produtora de audiovisual, focada na Black Music, que surgiu na periferia de Brasília, capital brasileira. E, por fim, o nosso objetivo é analisar o conteúdo desse produto audiovisual, a partir de uma perspectiva fílmica e discursiva para tentar compreender melhor como a representatividade de algumas “minorias” é articulada pelos artifícios do discurso e das escolhas estética fílmicas utilizadas.

Palavras-chave: Representatividade; Videoclipe; Revolução dos Bichos; Discurso; Estética Fílmica.

Claudinei Lopes Junior Mestrando do curso de MédiA e Sociedade no Instituto Politécnico de Portalegre (IPP) em Portugal. Graduando do curso de bacharelado em Comunicação Organizacional na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) - Câmpus Curitiba no Brasil. Experiência como professor de língua estrangeira. Interesse em pesquisa na área de Comunicação, com ênfase nos estudos de gênero relacionados a imagens e narrativas (Fotografia, Cinema, Televisão, Animação e Publicidade). Também é cofundador da Cacto Comunicação - Empresa Júnior de Comunicação e Marketing da UTFPR e lá exerceu a função de diretor de Gestão de Pessoas no período de 2017/2018.

Ana Carolina Nicolau de Oliveira Araújo Doutoranda em Ciências da Comunicação com ênfase nos Estudos de Gênero e Cinema na Universidade

Nova de Lisboa (UNL), mestre em Direção Cinematográfica na Espanha pela Universidade San Miguel (USM), integrante do Câmpus Universitário Europeu (CUE) e graduada em Cinema e Mídias Digitais pelo Instituto de Ensino Superior de Brasília (IESB). Ainda na graduação, participou de dois grupos de pesquisas acadêmicas que abordavam a performance do corpo em roteiros cinematográficos financiadas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no Brasil. E, além da carreira acadêmica, dedica-se ao cinema tendo dirigido cinco filmes, sendo de temática queer.

PAINEL 14 – LITERATURA E POESIA

Mirian Estela Nogueira Tavares

Portugal / Universidade do Algarve

María Jesús Botana Vilar

Portugal / Universidade do Algarve

A viagem ao surrealismo de Federico Garcia Lorca

Em 1930, García Lorca, “dans sa chambre de bousier de l’Université de Colombia (New York)” escreve um guião, ao mesmo tempo em que produzia a sua obra-prima *Poeta en Nueva York* (1929-30). *Un voyage à la lune*, guião só transformado em filme muitos anos após a morte do autor, era uma homenagem que Lorca prestava a Buñuel e, segundo Aranda, “l’ouvre surréaliste la plus orthodoxe de Federico.” Através da análise de alguns poemas do livro *Poeta en Nueva York*, e do guião *Un voyage à la lune*, pretendemos discutir a relação deste autor com a obra do seu contemporâneo, Luis Buñuel. Tentaremos, fundamentalmente, ressaltar o processo de construção/montagem dos textos poéticos lorquianos, relacionando-os com o primeiro filme de Buñuel, *Un Chien Andalou*, considerado um dos poucos filmes verdadeiramente surrealistas.

Palavras-chave: Lorca, Buñuel, Surrealismo, Poesia, Cinema

Mirian Tavares é Professora Associada da Universidade do Algarve. Com formação académica em Ciências da Comunicação, Semiótica e Estudos

Culturais (doutorou-se em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica em domínios relacionados com o Cinema, Literatura e outras Artes, bem como nas áreas de estética fílmica e artística. Como professora da Universidade do Algarve, participou na elaboração do projeto de licenciatura em Artes Visuais, do mestrado e doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes e do doutoramento em Média-Arte Digital. Atualmente é Coordenadora do CIAC e Vice-coordenadora do Doutoramento em Média-Arte Digital.

María Jesús Botana Vilar é Professora Auxiliar da Universidade do Algarve e membro integrado do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. É licenciada em *Filologia Galego-Portuguesa* e *Filologia Românica* pela Universidade de Santiago de Compostela, e doutorada pela Universidade do Algarve na área de Literatura. O seu percurso investigador começou no projecto da edição crítica das *Cantigas de Loor*, de Afonso X, desenvolvido no CIRP (Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades). É nessa área do medievo onde tem desenvolvido a sua investigação e a sua produção teórica, especialmente no domínio da Literatura, da Língua e da Iluminura medieval. Como docente da Universidade do Algarve coordena o Centro de Estudos Galegos.

Liliana Rosa

Portugal / ESAP / Ifilnova, NOVA FCSH, UNL

A influência brechtiana nas propostas estéticas do novo cinema alemão

No âmbito do IV Encontro Internacional *O Cinema e as Outras Artes*, esta comunicação pretende debruçar-se sobre o diálogo que se estabelece entre o cinema e o drama, em particular, o novo cinema alemão e o teatro épico de Bertolt Brecht.

As propostas anti-aristotélicas do teatro épico de Bertolt Brecht – a distanciação ou efeito de alienação, o deslocamento reflexivo, etc. - tiveram uma enorme influência nas propostas estéticas dos Novos Cinemas que emergiram um pouco por todo o mundo. Afinados pelo diapasão do legado brechtiano, estes novos cinemas abandonam a representação naturalista e o realismo e optam por uma linguagem artística não-ilusionista, ou seja, o cineasta explicita na sua obra, a mentira da representação. Com isto, o espectador é privado do efeito de entretenimento e é desafiado a estabelecer uma relação reflexiva com as imagens e, conseqüentemente, a assumir uma posição crítica em relação a essas imagens. Visto isto, esta comunicação tem como principal objectivo analisar a influência brechtiana nas propostas estéticas do novo cinema alemão através das seguintes etapas: num primeiro momento, convocando as propostas anti-aristotélicas do teatro épico de Bertolt Brecht; num segundo momento, enunciando, caracterizando e aplicando alguns aspectos das propostas brechtianas a um *corpus* de filmes do novo cinema alemão (nomeadamente, os filmes de Alexander Kluge, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Helma Sanders-Brahms e Rainer Werner Fassbinder) suficientemente representativo para detectar tendências ou padrões neste assunto.

Palavras-chave: novo cinema alemão, Bertolt Brecht, distanciamento, estética.

Liliana Rosa – Professora Auxiliar convidada na Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e investigadora integrada no Instituto de Filosofia da Nova (Ifilnova) / Laboratório de Cinema e Filosofia (CineLab), coordenado pelo Doutor João Mário Grilo, NOVA FCSH. Doutorada em Ciências da Comunicação, especialidade de Cinema e Televisão, pela Universidade Nova de Lisboa. Leciona unidades curriculares como *Práticas e Modelos do Argumento*, *Análise de Filmes*, *Teorias do Cinema* e *Estética do Cinema*. É membro dos projetos: PTDC/FER-ETC/30378/2017 – “Integration of Refugees in Portugal: Assessing Moral Duties and Integration Policies in the Context of European Values and Policies”, coordenado por Gabrielle De Angelis, EPLab / Ifilnova; e “História Crítica do Cinema Português”, coordenado pelo Doutor Nelson Araújo, ESAP. É investigadora do programa de disseminação “Cinema & Filosofia nas Bibliotecas”, coordenado pela Doutora Maria Irene Aparício, CineLab / Ifilnova. Sendo uma das fundadoras e coorganizadoras do Encontro Internacional *O Cinema e as outras Artes*, realizado anualmente na Universidade da Beira Interior (UBI), é também cocoordenadora do Grupo de Trabalho “Cinema e outras Artes” da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). É uma das fundadoras e coorganizadoras da Conferência Internacional *Cinema, Filosofia e...*, realizada na NOVA FCSH.

Rui Pedro Bastardo de Oliveira Vau

Portugal / Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Correspondências entre a literatura e o cinema: a correspondência entre Sophia e Jorge de Sena e o seu correlato no cinema poético de Rita Azevedo Gomes

As cartas trocadas entre Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner formam um diálogo continuado ao longo dos anos, centrando-se sobretudo no período do exílio californiano do autor de *O Físico Prodigioso*, que estão na origem e servem de motivo estrutural ao filme *Correspondências* (2016) de Rita Azevedo Gomes. É um documentário que é uma espécie de filme-ensaio, que é muito mais do que o espólio da correspondência entre os dois escritores. É quase um filme-arquivo sobre o relacionamento entre Sena e Sophia, sobre o tempo em que viveram, sobre os ecos do que era Portugal nesse tempo, ou ainda sobre a presença real e efetiva de um e de outro, sobretudo quando os vemos aparecer, em fragmentos colhidos em imagens de arquivo.

Contudo, o documentário recusa qualquer cânone do filme epistolar, encenando, pelo contrário, outras correspondências a outros universos, mesmo quando esses outros universos são para ser encontrados no interior da obra da realizadora: um dos seus filmes, *Frágil Como o Mundo* (2002), evoca um poema de Sophia que aparece lido aqui. *Correspondências* é um filme sobre a leitura talvez ainda mais

do que sobre a escrita, no qual nenhum dos correspondentes dialoga como personagem, que nos faz voltar à ideia de um "arquivo", neste caso, de vozes. Ficamos a ver e ouvir pessoas que lêem, e essas palavras são elas mesmas um "acontecimento" ao ficarmos suspensos das histórias ditas e contadas por outros, que nos remetem uma vez mais para o universo poético de Sophia.

O filme em diálogo com as cartas e poesia de Sena e Sophia possibilita um universo poético, descontínuo, elíptico, que aproxima o fundo lírico de Rita Azevedo Gomes, já presente nos seus filmes anteriores, das imagens poéticas dos dois autores, através de jogos múltiplos de correspondências, como se o "arquivo" fosse também o de um cinema imaginário.

Palavras-chave: Cinema e Poesia; Estudos Transmediais; Estudos Fílmicos; Estudos Culturais.

Rui Pedro Vau Conclusão da parte curricular do mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes na Faculdade de Letras da Universidade com média de 17 valores;

Doutorando em Cultura e Comunicação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no presente ano curricular.

PAINEL 15 – VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Karoline Leandro Santos

Portugal / Universidade da Beira Interior

As personagens femininas nos filmes da Hayao Miyazaki

As animações do realizador japonês Hayao Miyazaki são conhecidas pela construção de personagens femininas fortes e independentes. Através delas, questiona situações e estereótipos que envolvem a vida em sociedade, modificando o papel esperado de uma mulher e também suas formas de representação. A comunicação terá como objetivo identificar a composição de cinco personagens femininas criadas pelo diretor, ao analisar os filmes *Nausicaä do Vale do Vento* (*Kaze no Tani no Nausicaä*, 1984), *O Serviço de Entregas da Kiki* (*Majo no Takkyūbin*, 1989) e *Princesa Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997).

A arte da animação encontra sua essência no movimento, onde desenhistas e pintores se dedicam à representação desde muito tempo. Podendo ser considerada uma das artes mais diversas, uma vez que abrange inúmeras técnicas, não demorou para ser incorporada como um meio para contar histórias. As animações japonesas – ou animê, como são conhecidas no ocidente – começaram a ganhar forma no final da década de 1950, tendo grande influência da Disney e das animações americanas. As características que marcam atualmente essas produções audiovisuais foram se modificando com o tempo até o surgimento das animações como conhecemos hoje. Com narrativa e estética muito particulares, este tipo de animação se tornou um produto cultural diferenciado e relevante também no ocidente.

O animador nipônico Hayao Miyazaki nasceu em Tóquio, em 1941. Em junho de 1985, junto com Isao Takahata, Toshio Suzuki e Yasuyoshi Tokuma, fundou o Studio Ghibli – estúdio japonês de animação responsável por alguns dos mais aclamados longas-metragens animados já produzidos. Em seus filmes, os romances são substituídos por conquistas pessoais, realizações e metas de suas protagonistas. Variando de princesas guerreiras até adolescentes inseguras

lutando por independência, o realizador busca construir seus filmes sempre tratando de temas bastante particulares.

Suas obras têm como uma de suas principais características as personagens femininas, passando desde protagonistas até as personagens secundárias. Suas personagens são fortes, independentes e corajosas, que não pensam duas vezes em lutar pelo que acreditam. Essas características se manifestam ao longo dos filmes, conforme enfrentam seus medos, não desistem de seus objetivos e não dependem de um personagem masculino para realizar suas conquistas.

Elas precisam de um amigo, um incentivador, mas nunca de um salvador, ressaltando a ideia de que qualquer mulher é tão capaz de ser uma heroína, quanto qualquer homem é de ser um herói. São heroínas que precisam defender seu lugar, seu povo, suas convicções, ou, descobrir um mundo novo que se abre para novas experiências e aprendizado. Nunca se submetem aos homens, numa ruptura ao machismo latente na cultura japonesa.

Os filmes escolhidos foram realizados ainda antes dos anos 2000. Uma vez que, conforme o passar do tempo, os avanços das teorias feministas e novas produções também geraram obras que possuem personagens femininas memoráveis, é interessante analisar que Miyazaki já abordava o tema desde aquela época, ainda em seus primeiros filmes.

Palavras-chave: Animação Nipônica. Hayao Miyazaki. Studio Ghibli. Personagens Femininas. Mulher.

Karoline Leandro Santos é bacharela em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e mestranda em cinema na Universidade da Beira Interior (UBI). Sua pesquisa é voltada para o estudo de gênero no cinema, além da representação e participação da mulher dentro e fora da tela. Atualmente estuda a representação das personagens femininas nas comédias românticas norte-americanas dos anos 90 e a influência do poder simbólico na manutenção dos papéis de gênero. Também participou como oradora em aula aberta no projeto Lanterna Mágica, realizado na Biblioteca Municipal de Covilhã, com o tema “Bela, recatada e do lar – mulheres no cinema latino-americano”.

Ana Isabel Albuquerque

Portugal / Universidade da Beira Interior - LabCom

Crossroads: when cinema invaded illustration or vice-versa? The case of book trailers of Catarina Sobral's picture books

It is common to hear illustrators saying that animation has its foundations in illustration. Drawing as a base tends to be incorporated into more complex dynamics – it will be said to be multiple – and to dialogue with other elements, such as movement, voice, music, among others. Illustration is thus seen in a complex intermedial constellation, in which cinema occupies a given space. From the artist and researcher Birgitta Hosea to one of the founders of Anima Mundi, César

Coelho, observing drawing as the trigger for animation, joining several tools – performative ones, for example – that contemporary art provides, to Lars Elleström addressing the boundaries between these art forms, or, otherwise, understanding them as a means of breaking barriers and limits. According to Elleström, in *Media borders, multimodality and intermediality*, “media actually cross each other rather than border each other”. From the invasion of borders to the hybrid approached by Marshall McLuhan, with his important contribution to the definition of medium, to W.J.T. Mitchell, in *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, who argues that “all media are mixed media and all representations are heterogeneous”, and Ágnes Pethő and the cinematic experience lived under the concept of in-between.

To approach this relationship between these two artistic expressions, it is proposed to study the case of book trailers, specifically those made from the books of the Portuguese illustrator Catarina Sobral. Book trailers are animated videos made from picture books, where we see the still image gaining movement and, after all, a different life. Some of the points will focus on the implications of this transposition and hybrid process, what is lost and what is gained by transforming a story from a book into a short film, having the latter the role of introducing the story of the book.

Keywords: book trailer, illustration, animation, Catarina Sobral, intermediality

Ana Isabel Albuquerque é Licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e com o nível profissional do curso de Revisão de Texto. Trabalhou como assistente de museografia no Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, e foi jornalista na revista *Artes&Leilões*. Integrou, como bolsista de investigação, o projeto “Público e Privado nas Comunicações Móveis”, desenvolvido pelo LabCom, e trabalhou como revisora *freelancer* para a Editorial Presença. Atualmente, é aluna de doutoramento em Media Artes (UBI), com bolsa de investigação doutoral FCT, cujo trabalho se centra na ilustração portuguesa contemporânea. O cinema, a comunicação, o *design* e a história da arte são também áreas de interesse e investigação.

André Malhado

Portugal / CESEM, NOVA FCSH

Cinema ciberpunk, estereótipo e a representação de símbolos da ficção científica

Nas primeiras décadas da ficção científica no cinema, a estética musical manteve-se quase sempre ancorada à composição orquestral da tradição Europeia romântica e pós-romântica. Não obstante as tentativas de vários realizadores para acompanhar estas visões do futuro com instrumentos electrónicos como o theremin, no filme *The Day the Earth Stood Still* (1951, Wise), ou produzir música

integralmente electrónica, como no caso de *The Forbidden Planet* (1956, Wilcox), só na década de 1980 é que assistimos a uma transformação estética mais substancial. Esta resulta, em grande medida, do surgimento do género de ficção científica ciberpunk, que já não explorava viagens espaciais ou extraterrestres, mas sim a relação entre o homem e a tecnologia cibernética num futuro muito mais próximo do contemporâneo. Nestes primeiros produtos fílmicos do género ciberpunk, o som permitiu a elaboração da dicotomia homem-tecnologia que foi fundamental para a sedimentação de um conjunto de estereótipos sonoros vigentes na ficção científica, tanto do cinema como em outras indústrias audiovisuais. Não obstante, a orquestra, ou qualquer outro instrumento acústico, continuaram a ser ferramentas fundamentais no cinema de ficção ciberpunk, pois permitiam um contraste entre um som que seria mais tradicional e produzido pelo homem, por oposição ao que era artificial e construído por máquinas.

Esta comunicação tem como problemática discutir a relevância do surgimento do ciberpunk no cinema para a construção social das associações simbólicas entre os conceitos de futuro, ciberespaço, tecnologia e ciborgue, e a natureza ou diferentes técnicas de composição de timbres electrónicos. Tem-se como limitação temporal os primeiros anos do ciberpunk, entre 1982 e 1990, e para exemplificar cada um dos estereótipos sonoros escolheu-se um estudo de caso paradigmático: *Blade Runner*-futuro (1982, Scott), *Tron*-ciberespaço (1982, Lisberger), *The Terminator*-tecnologia (1984, Cameron) e *Hardware*-ciborgue (1990, Stanley). *Blade Runner* estabelece que os sons do futuro são o resultado de uma electrónica que dilui os limites entre música e efeitos sonoros, diegese e não diegese, o que aumenta a capacidade de imersão da audiência; *Tron* divide claramente os espaços diegéticos do mundo real e da realidade virtual através de um grupo de instrumentos musicais que os acompanha, ou seja, orquestra por um lado, e sintetizadores por outro; *The Terminator* constrói uma associação entre a tecnologia e a música electrónica, mesmo nas cenas em que esta não se encontra explicitamente no ecrã, mas é evocada através do som; *Hardware* adere a um hibridismo entre timbres acústicos e electrónicos para construir o desenvolvimento narrativo de uma personagem ciborgue.

Observando cada uma destas representações de música-imagem, tem-se em consideração como estes produtos utilizam a composição dos dois planos de som – música e efeitos sonoros –, e a relação que estes estabelecem com a narrativa ou diferentes elementos cenográficos. O método de análise é interdisciplinar e cruza estudos de musicologia, fílmicos e culturais.

Palavras-chave: cinema ciberpunk; música e design sonoro; representação de música imagem; estereótipo; electrónica

André Malhado é produtor musical, compositor e licenciado em Ciências Musicais pela faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Encontra-se a finalizar uma dissertação sobre a categoria ciberpunk na música para audiovisuais, no contexto do Mestrado de Ciências Musicais, especialização em Musicologia História, pela mesma faculdade. É coeditor do livro *Log in, live on: música e cibercultura na era da Internet das coisas* (2018), onde também tem um artigo. Desde 2016 faz parte

dos núcleos de investigação SociMus e CysMus integrados no Grupo Teoria Crítica e Comunicação (GTCC) do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde é neste momento bolseiro de investigação (ID/EAT/00693/2019). Tem realizado trabalhos nos domínios da sociologia da música, estudos de cibercultura, comunicação e música no audiovisual, e já se encontra inscrito no Doutoramento de Ciências Musicais na mesma faculdade.

PAINEL 16 – PINTURA

Amresh Sinha

EUA / New York City/ School of Visual Arts

The Impact of Pieter Bruegel’s *Hunters in the Snow* on the “Worlding” of the Cinema

I would explore the significance of Bruegel’s painting in the films of Andrei Tarkovsky (*Andrei Rublev*, *Mirror* and *Solaris*), Lars von Trier (*Melancholia*), Abbas Kiarostami (*24 Frames*), and Alan Tanner (*Dans la ville blanche*). This particular painting, which was a part of series of six panels, *Seasons of the Year*, commissioned by a private collector, Nichols Jonghelinck in 1565, is also a source of inspiration for Roy Andersson’s *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* (2014), which won the Golden Lion at the 71st International Venice Film Festival. Each one of these filmmakers has taken this painting not only as a model of inspiration but also as the defining statement on the meaning of what it is to be human.

Does the painting grant prestige to a technical medium whose artistic urges have remained obscured by the commercial enterprise? Does it provide legitimacy to the cinema by way of borrowing the epithet of art from the domain of paintings? Furthermore, why this particular painting? What is in this painting that has generated so much interest in these directors from very different nationalities and cultures? How does the presence of this painting affect each of these filmmaker’s artistic vision in their films? Bruegel’s paintings are considered to be a homage to humanity and its eternal character that is in harmony with its surroundings. A certain unfolding of “worlding” (speaking Heideggerian) takes place in this enigmatic painting—*Hunters in the Snow*—where all contents of temporalities and modes of beings are dispersed in the multiplicity of “making world” or world making, i.e., the *habitus*, the “dynamic, world-making force of culture” (Bordieu).

The deep suspicion of technology that Tarkovsky, von Trier, and also Kiarostami share with Heidegger comes *vis-à-vis* this painting in a highly symbolic fashion. Here is a world, not an idealized world of the paradise, but a petrified frozen vista of *humanitas* in its bio-diverse formation, connected by the exigencies of the fourfold elements (air, water, earth, sky). The painting also defines the very essence of von Trier’s utopian reconstitution of a lost nature in, what Bernard Stiegler calls, “the technicity of the world.” To them technology poses a primordial obstacle to re-*turning* (*kehre*) to nature, to *physis*.

For Tarkovsky, in *Solaris*, the painting stands, or becomes the “standing reserve” (*das Bestand*), for the earth on the space station, a nostalgic longing. His recreation of the painting in *Mirror* pays a heroic tribute to the history of the 872-day siege of Leningrad. Von Trier’s *Melancholia* begins with a heavy winter storm with deep hollow traces of human feet in the snow as depicted in Bruegel’s painting. This frigid wintery landscape of “icy-green skies” brings its own sense of melancholia and remoteness. It *stands* as the “real world” against the abstraction of art. In Tanner’s reflective film, *Dans la ville blanche*, the immortal nature of the painting is represented as the desire to live outside of time. In *24 Frames*, Kiarostami digitally brings this particular painting to life by unfreezing its temporal stasis, creating another re-*turn* (*kehr*) to its own atemporality—the eternal re-*turn* to Bruegel who, perhaps, cleared the path, the unconcealment (*alētheia*) — inventing before the invention—of the cinema.

Keywords: Film, Painting, Bruegel, Tarkovsky, Lars von Trier

Amresh Sinha teaches film at the School of Visual Arts (SVA) in New York City. He currently holds two Ph.D.: One from York University (1995), Toronto, and one from New York University (2015). He has taught Film and Media Studies in various institutions that includes New York University, The New School, Brooklyn College, Hunter College, College of Staten Island, etc. He is the co-editor of the anthology, *Millennial Cinema: Memory in Global Films* (2011), published by Wallflower/Columbia University Press. His articles have appeared in *Film and Philosophy*, *Film-Philosophy*, *Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies*, *Scope: Online Journal for Film and Television Studies*, *Colloquy: Text, Theory, Critique*, *Connecticut Review*, and in books, *The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film*, *Subtitles: On the Foreignness of Films*, *Lost in the Archive*, *In Practice: Adorno, Critical Theory and Cultural Studies*, etc., on the subject of memory and mimesis in film and philosophy.

Hugo Barreira

Portugal / FLUP-DCTP | CITCEM

Dos pintores e da pintura no cinema: o caso de Vincent van Gogh

As qualidades plásticas que tornam a obra de Vincent van Gogh facilmente reconhecível pelo público geral parecem rivalizar apenas com o fascínio exercido pela sua vida. Mas até que ponto conhecemos as suas pinturas? No espaço de dois anos, van Gogh foi objeto de duas adaptações cinematográficas. A mais recente, *At Eternity’s Gate* (2018), realizada por Julian Schnabel, concentra-se nos últimos anos do pintor e é, segundo aquele, uma visão sobretudo pessoal do pintor e da sua obra. *Loving Vincent* (2017), realizada por Dorota Kobiela e Hugh Welchman, é um filme de animação experimental, inteiramente composto por pinturas a óleo baseadas nas obras e na vida de van Gogh estabelecendo uma estranha tensão entre o meio analógico e o digital.

Tratam-se, porém, dos mais recentes de uma sucessão de produções sobre o pintor no género biópico, das quais se destacam *Lust for Life* (1956), clássico realizado por Vincente Minnelli, ou *Van Gogh* (1991), realizado por Maurice Pialat. Paralelamente, outras produções menos conhecidas, para cinema ou televisão, abordaram a vida e obra do pintor, salientando-se o documentário *Van Gogh* (de 1948), com direção de Alain Resnais.

Para as quatro produções destacadas, é notório que três dos realizadores sejam também pintores, tendo Minnelli uma forte ligação com o mundo das artes plásticas, pelo que as suas relações com a obra do pintor e consequentes transposições cinematográficas são por este fator informadas. Os diálogos intermediais estabelecidos entre as composições do pintor e a imagem em movimento constituem-se, pela sua recorrência e pelas possibilidades decorrentes de quatro abordagens diferentes, como um pertinente caso para o estudo da relação entre pintura e cinema.

Também para a relação entre cinema e História da Arte é relevante o conjunto de adaptações da vida e obra de Vincent van Gogh. Embora diferentes, os quatro filmes utilizam como fonte primária a correspondência escrita pelo pintor ao seu irmão e destacam, inevitavelmente, o desfecho trágico da sua vida. Os dois filmes mais recentes, em particular, constituem leituras do período final da vida e carreira do pintor. Assim, tal como para uma monografia, de estudo ou divulgação, podemos questionar até que ponto nos encontramos perante abordagens sobre a obra ou sobre a vida do pintor, o respetivo balanço, bem como o rigor dos estudos que suportam as leituras fílmicas ficcionais.

Com esta comunicação propomos uma análise das quatro leituras cinematográficas e ficcionais de van Gogh à luz de três questões:

1. Breve reflexão sobre a representação dos artistas no cinema, constituindo uma leitura de contextualização às produções em análise e ao objeto de estudo;
2. Uma leitura analítica informada pela História da Arte dos quatro filmes, da sua relação com as fontes, escritas e visuais, e dos diálogos intermediais estabelecidos com a pintura de van Gogh e a cultura visual coeva;
3. Uma reflexão, orientada teoricamente, para a relação entre a vida do artista e a sua obra, bem como as respetivas receção e recriação pelo público, veiculada pela representação e recriação da arte no cinema, partindo do caso em estudo.

Palavras-chave: Arte; cinema; pintura; intermedialidade; Vincent van Gogh.

Hugo Barreira. Doutor em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), com a tese *Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões*. Professor Auxiliar do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP e Investigador Integrado do CITCEM. Desenvolve investigação sobre a imagem em movimento e sobre a sua utilização como recurso para os estudos da história da arte e do património, bem como sobre a história da arte, a cultura visual e a história da arquitetura da época contemporânea.

Carlos Alberto de Matos Trindade

Portugal / Escola Superior Artística do Porto (ESAP)

Do Cinema para a Pintura: uma análise sobre a presença do cinema na pintura

Com esta comunicação, que se segue a outras no âmbito do campo alargado de pesquisa de um projecto de investigação em desenvolvimento, pretende-se dar mais um pequeno contributo para a discussão das relações entre Pintura e Cinema, mais concretamente das possíveis influências do cinema na pintura, durante o século XX. Inegavelmente, o cinema foi sem dúvida uma arte muito marcante do século XX, e, por isso mesmo, exerceu um certo impacto, e fascínio, sobre todas as outras manifestações artísticas, nomeadamente a pintura. Embora, como é evidente, a história do cinema seja muitíssimo mais recente que a da pintura, com séculos de tradição e, portanto, o cinema esteve sempre sujeito a influências daquela, a vários níveis (repertório de temas, modos de construir enquadramentos, etc.), sobretudo durante as primeiras décadas da sua existência, também não é menos verdade que a pintura foi influenciada pelo surgimento do cinema, embora seja relativamente rara a admissão dessa influência: uma das razões (senão a principal), para essa atitude, será o reconhecimento tardio do cinema como *arte* - uma questão que, na verdade, talvez ainda não esteja totalmente encerrada; também por isso, é um tema menos abordado.

A nossa análise percorre uma sucessão de exemplos de artistas pertencentes a vários movimentos artísticos do séc. XX, e também outros independentes, nos quais é possível verificar, sob provável influência do cinema, a introdução de novos modos (diferentes dos tradicionais) de representação do movimento e do tempo; ainda, soluções formais na pintura que evocam a montagem cinematográfica, ou alusões a movimentos de câmara, e a referência a outros aspectos (pinturas baseadas em fotogramas de filmes, de homenagem a actores ícones, etc.). Por fim, existe ainda um número considerável de pintores que se distinguiram pelas suas experiências filmicas, e são nomes fundamentais na história do denominado *cinema experimental* e do cinema de animação. Alguns desse pintores (Viking Eggeling ou Hans Richter, por exemplo) encararam mesmo essas experiências como uma espécie de prolongamento natural das suas pesquisas pictóricas, sobre o movimento rítmico das formas.

Palavras-chave: Cinema, Pintura, movimento, montagem, cinema experimental

Carlos Alberto de Matos Trindade Licenciado em Artes Plásticas/Pintura (FBAUP, 1981). Doutorado pela Universidade de Vigo (Departamento de

Escultura, 2014). Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012) e é membro do grupo de investigação MODO (Universidade de Vigo). Nas suas actividades profissionais interagiu com muitos colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos. IR do projecto ESAP/DAV – *Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas*, no âmbito do qual apresentou várias comunicações. É professor auxiliar na ESAP (Escola Superior Artística do Porto), da qual foi um dos fundadores e onde exerceu diversos cargos: actualmente é Director da Licenciatura em Artes Plásticas e Intermédia. Enquanto artista plástico, começou a expor em 1978: realizou 5 exposições individuais e participou em mais de 160 colectivas, em Portugal e no estrangeiro. Entre 1976 e 1981 trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes subsidiados pelo IPC, produzidos por *Cinematógrafo-colectivo de intervenção*, de que foi um dos fundadores.

PAINEL 17 – PERFORMANCE E CORPO

Miguel Moreira

Portugal / Universidade de Coimbra (UC)

Sensualidade e “puritanismo”: a moda e a performance de Norma Shearer e Olivia de Havilland

Esta comunicação enquadra-se no estudos de estrelas e tem o objetivo de demonstrar como o cinema clássico norte-americano tornou-se, a partir do momento em que foi seguido o “Código Hays”, mais conservador no que respeita aos figurinos usados no cinema. Entende-se, assim, que esta proposta relaciona o cinema com a área da moda que, apesar de várias vezes subestimada, pode ser encarada como arte. Mais concretamente, serão analisadas as estrelas Norma Shearer e Olivia de Havilland. Em relação a Shearer, existe um forte contraste entre dois dos seus primeiros e mais emblemáticos filmes, *The Divorcee* (1930) e *A Free Soul* (1931), onde a atriz usa vestidos convencionalmente sensuais (acetinados e decotados), e os seus últimos *Marie Antoinette* (1938) e *The Women* (1939), onde se veste de forma mais conservadora. Simultaneamente, também se pretende evidenciar como alguns gestos e expressões da atriz manifestam igualmente essa mudança (por exemplo, em *The Women* tem uma expressão facial mais mélica). Neste sentido, entende-se que esta proposta envolve também a área da performance. Relativamente a de Havilland, esta encarnou, várias vezes, jovens de aparência virginal (essencialmente ao nível do vestuário), muito diferentes das mulheres ousadas da chamada era “pre-code”. Segundo Richard Dyer, o cinema costuma reforçar algum valor quando este, por qualquer circunstância, se encontra fragilizado. Assim sendo, pode argumentar-se que estas representações mais conservadoras estão relacionadas com a própria época da Grande Depressão, em que, como informa Hamilton Cravens no seu livro *Great Depression: People and Perspectives* (2009), houve grande oposição por parte da sociedade norte-americana em geral ao facto da entrada das mulheres casadas no mercado de trabalho. Quer isto dizer que esta representação visual mais conservadora pode espelhar essa convenção de que as mulheres devem ser submissas. Quanto à metodologia, esta consistiu na análise de publicações académicas focadas em ambas as estrelas e na moda e performance no cinema. Assim sendo, destaca-se, no que toca a Shearer, o livro *The Star Machine* (Jeanine Basinger, 2007), que

possui breves observações sobre os seus desempenhos, e o recente ensaio “What Price Widowhood?": The Faded Stardom of Norma Shearer ” (Lies Lanckman, 2016) que mostra como, a certa altura da sua carreira, Shearer viu a sua imagem, outrora de mulher independente e moderna, afetada: esta passou a estar associada ao tradicional e ao trágico. Poder-se-ia, então, reforçar esta ideia, analisando-se a indumentária e alguns dos seus gestos. Quanto a de Havilland, friso o clássico livro *Stars* (Dyer, 1979) e o artigo “Olivia de Havilland as the bad girl” (Victoria Amador, 2015) que apresenta alguns dados sobre a sua imagem de estrela. Os livros focados na moda *Undressing Cinema* (Stella Bruzzi, 1997) e *Screen Style* (Sarah Berry, 2000), bem como o livro *Reframing Screen Performance* (Cynthia Baron, 2008) serão igualmente de útil ajuda. Faltam publicações que estudem o papel da moda na construção da imagem destas atrizes. Esta comunicação visa suprir esta lacuna e, em simultâneo, desenvolver a ideia de que os figurinos devem ser mais valorizados enquanto objeto de análise fílmica.

Palavras-chave: Cinema, Moda, Performances, Norma Shearer, Olivia de Havilland.

Miguel Moreira é doutorando em Estudos Artísticos (Estudos Fílmicos e da Imagem) na Universidade de Coimbra. Possui um artigo publicado (“Estudo da movie-star Olivia de Havilland”, na revista *Rebecca* (2019)), estando outro previsto para ser publicado proximamente (“Judy Garland: um ícone Gay”, na revista *Bagoas*). Paralelamente, já participou em três conferências nacionais (no II Encontro de Cinema e Outras Artes e no VIII e IX Encontros da AIM). Por fim, é também autor de dois textos presentes nos livros de cinema *El Universo de Rita Hayworth* (2018) e *El mago de Oz: El libro del 80 aniversario* (2019). Os chamados “estudos de estrelas” consistem na sua principal área de interesse académica.

Maíra Tristão

Portugal / Universidade Nova de Lisboa (UNL)

As pioneiras Rita Moreira e Norma Bahia: para um cinema *queer* e lésbico brasileiro

Rita Moreira e Norma Bahia são duas realizadoras brasileiras que, no auge da Ditadura Militar no Brasil, mudam-se para Nova York onde produzem uma série de vídeos sobre o cotidiano de um país marcado por um sistema de desigualdade sexual e de gênero. Voluntariamente exiladas do período da Ditadura Militar brasileira, a dupla de documentarista realizou mais de duas dezenas de trabalhos em diversas bitolas. Os trabalhos são concentrados em três áreas específicas: feminismo, ecologia e movimento das minorias. (MACHADO, 2007). A tríade de filmes foi o projeto *Living in New York: Lesbian mothers* (1972), *The apartment* (1975), *She has a beard* (1976), fornecem as bases para pensarmos a elaboração da categoria “mulher” no cinema brasileiro. *Lesbian Mothers* (1972), o primeiro

trabalho da tríade, poderia ser mais um documentário de entrevista, entretanto, a primeira cena do filme segue por apresentar dois corpos feministas, entrelaçando-se, beijando-se e tocando-se. Uma câmera sensível, com planos bem fechados acompanham esses corpos trazendo uma perspectiva do *female gaze* proposto por Laura Mulvey (2011). *The Apartment* (1975), conta a história de Carol, uma taxista no qual o deslocamento diário é também um deslocamento da sua identidade de gênero, seu comportamento é representado na fronteira do conflito identitário que a personagem se esbarra diante a ordenação do seu corpo frente à sociedade americana. *She has a beard* (1976), traz um grande questionamento para a elaboração identitária que recai sobre corpos feminino, no caso do filme: os pelos. O filme apresenta uma bailarina nova yorkina que decide não tirar os pelos do rosto e, ao invés de se excluir socialmente, aparece nas ruas de *Manhattan*, questionando os transeuntes à respeito de sua aparência conflituosa que transita entre identidades de gênero marcadas. Assim, analiso as narrativas elaboradas pela dupla Moreira-Bahia, a partir da contribuição de Judith Butler (2017) e o conceito de performatividade do gênero, cuja crítica se estabelece ao *modus operandi* na constituição do gênero, além da problematização, dentro do contexto de uma feminilidade histórica, dos padrões normativos dos corpos e das sexualidades. (BESSA, 2005) Assim, analiso nesta comunicação, como as contribuições de Laura Mulvey (2011) para a realização de um *female gaze* no cinema, no qual era reivindicada a partir do *contra-cinema*, direcionam-se para a narrativa da dupla de cineasta, assim como a contribuição de Judith Butler (2017) para pensarmos no pioneirismo de um cinema *queer* e lésbico realizado por Bahia e Moreira na década de 1970, período marcado pela ordenação das identidades de gênero.

Palavras-chave: Cinema Queer; Contra-cinema; Gênero; *Female gaze*

Maíra Tristão Nogueira é mestrandia em Cinema e Televisão pela Universidade Nova de Lisboa e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Dentro da sua pesquisa trabalha questões de gênero e da cultura visual no cinema latino americano. Também é realizadora audiovisual e proprietária da Chaleira Filmes. Pela Chaleira dirige filmes com temática feministas e sociais. Atualmente, foi consagrada com uma bolsa do DAAD para desenvolver um projeto pessoal na Universität der Künste Berlin.

Rita Vilhena

Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em música e dança (INET-md) - pólo da Faculdade de Motricidade Humana (FMH) – Universidade de Lisboa

Nether Ballerina- a re-apropriação

Nether Ballerina (2005, ...) é um filme que ainda está por ser editado, foi filmado e dirigido pelo cineasta canadiano Demetri Estdelacropolis. Na visão de Estdelacropolis a *Nether Ballerina* tomaria forma conceptual ao longo de muitos

anos numa dança de tentativa e erro. Começou como uma colaboração espontânea de interesse afetivo e criativo entre a bailarina Rita Vilhena e o cineasta. Ele queria explorar e adicionar um elemento de coreografia no seu trabalho no cinema. Rita estava interessada na plataforma criativa mais expansiva que o meio do cinema oferecia sobre as limitações da performance efémera, no teatro convencional / palco. Estdelacropolis concluiu que o material filmado foi uma novelização literária do relacionamento entre a sua musa Rita e ele. Era arte imitando a vida, mas também o outro lado, a vida imitando a arte. Vilhena sentiu que poderia beneficiar da estrutura narrativa que ele poderia oferecer como contador de histórias.

Como bailarina com formação académica Vilhena sabe ceder e objectificar o seu corpo, mas enquanto criadora/coreógrafa contemporânea ela questiona e resgata a autoria do seu corpo, da sua imagem, e a sua narrativa de vida. Durante os anos 2005 a 2007 nas 150 horas de material documentado, aproximadamente, muitas relações são feitas ou refeitas neste processo. Vilhena era um personagem de vida real e ficcionada pelo câmara de Estdelacropolis num filme que tinha intenção de ser uma ficção documental.

A arte biográfica é muitas vezes dividida em sua narrativa com longos lapsos de tempo entre a pesquisa e produção ou em casos, produção e pesquisa se for o caso de uma auto biografia. Por necessidade, as perspectivas do biógrafo mudam durante esse tempo. Esta comunicação explora os desafios que surgem deste lapso de tempo mas também, para complicar ainda mais, quando o sujeito de estudo passa a ser o próprio biógrafo, re-apropriando-se do material já documentado de si próprio.

Palavras-chave: Biografia; Auto-Biografia; Auto-ficção; Autoria; Apropriação

Rita Vilhena, é formada pela Escola Superior de Dança e pela Academia de Dança de Roterdão. É mestra em Artes Cénicas pela FCSH e trabalha como bolsista no centro de Investigação Científica de Dança e Musicologia INET-md. É coreógrafa e investigadora sobre a dança e movimento em actos culturais ou religiosos em diferentes comunidades e o corpo como cultura ou lugar sacro. Bailarina profissional desde 2003 tem como principal motivação a ideia de transformação e participação, movida pela intuição e prazer. Os seus últimos trabalhos “#VIBRA #DOR” e “Corpo Santo” são uma marca do seu trajecto artístico com interesse em Ritual e Performance. Em 2005 criou a Baila Louca improvisação e performance em Roterdão, cidade onde viveu (2002-2015). BL foi nasceu dum desafio individual, dar visibilidade e fazer colaborações com artistas que a inspiravam. É professora de dança e faz parte da comunidade nacional e internacional de Contact Improvisation.

