



LIVRO DE RESUMOS

CONFERÊNCIA DE ABERTURA | KEYNOTE SPEAKER

Novos olhares, velhos problemas: A interseção entre tecnologias imersivas e práticas artísticas na construção de emoções, sensibilidades e impacto social.

António Baía Reis
Universidade de Passau
www.antonibaiareis.com

Com o advento das designadas narrativas imersivas, associadas a tecnologias tais como a realidade virtual, o vídeo 360 e a realidade aumentada, surge igualmente a ideia da “máquina empática” (Milk, 2015), isto é, a capacidade destes formatos emergentes gerarem uma dinâmica emocional inovadora entre o público e as histórias retratadas. Neste sentido, o conceito de empatia torna-se particularmente central no âmbito da reflexão das dimensões afetivas das narrativas imersivas e na capacidade destas se manifestarem no campo do impacto social. Partindo da análise de resultados obtidos através de um estudo internacional de carácter *arts-based* que consistiu na produção de documentários em vídeo 360 e da inscrição destes últimos num enquadramento conceptual afeto aos media digitais e às ciências cognitivo-comportamentais, o objetivo fundamental deste trabalho é o de apresentar e fomentar uma visão crítica acerca das dinâmicas teóricas e práticas emergentes associadas às narrativas imersivas, públicos, empatia e mudança social. Pretende-se com esta visão particular permear uma discussão alargada acerca do verdadeiro papel das novas narrativas como instrumentos de sensibilização para questões sociais e culturais críticas.

Nota biográfica: António Baía Reis – é investigador, professor universitário e media artist, António Baía Reis é licenciado em Relações Internacionais (Universidade do Minho), tem formação em Teatro (Academia Contemporânea do Espetáculo – Porto), é mestre em Ciências da Comunicação com uma tese focada na crítica de teatro e análise de artes performativas (Universidade do Porto), e é doutorado em Media Digitais na área dos media imersivos (Universidade do Porto e Universidade de Stanford). O seu trabalho é amplamente

interdisciplinar, combinando áreas como os media digitais e estudos de comunicação, os media imersivos, estudos de teatro, criatividade, mudança social e práticas participativas. Tem vindo a desenvolver atividade docente, científica e criativa em países como Espanha, Reino Unido, Alemanha, Noruega, Albânia, China e EUA. Atualmente é Professor Auxiliar na Universidade de Passau na Alemanha, no departamento de media e comunicação. É também investigador convidado e media artist no Laboratório Experimental de Arte Intermédia da Universidade da Madeira e investigador e media artist na Agencia_RV - grupo de investigação em narrativas em realidade virtual do Medialab Prado em Madrid. Cofundador do coletivo artístico La Cuarta Pared VR [The Fourth Wall VR], um projeto focado no desenvolvimento de experiências de teatro e performance em realidade virtual, o investigador e artista assume também a direção da revista científica Cinema & Território – Revista Internacional de Arte e Antropologia das Imagens.

CONFERENCISTAS

Os territórios do impeachment de Dilma Rousseff em 4 filmes dirigidos por mulheres

Daniel Velasco Leão
PPGAV/UDESC
leao@tutanota.com

O processo de impeachment de Dilma Rousseff, a única mulher a presidir o Brasil, foi marcado por uma forte campanha machista e misógina. Parte de um *backlash* antifeminista típico das Novas Direitas, esta campanha era composta por associações da figura de Dilma à loucura, à histeria e, em alguns casos, à prostituição e ao estupro. Ao menos treze documentários longas-metragens foram realizados sobre esse processo. Cinco deles, dirigidos por cineastas mulheres. A proporção bastante superior à produção feminina no conjunto dos filmes brasileiros (14,7% em 2015), parece indicar que entre as motivações para suas realizações está a reação solidária a estes ataques.

O objetivo desta comunicação é expor os elementos dessa campanha antifeminista e analisar as estratégias narrativas e representacionais dos documentários realizados por mulheres. Como o filme de Tata Amaral ainda não está finalizado, discutiremos sobre *O Golpe de Estado* de Paula Fabiana (2017), *O processo* de Maria Augusta Ramos (2018), *Democracia em vertigem* de Petra Costa (2019) e *Alvorada* de Anna Muylaert e Lô Politi (2020). Observaremos, em especial, o modo como esses filmes retratam o Dilma Rousseff e o papel e participação das mulheres em sua defesa. Nesta análise, terá papel essencial a descrição de como tais representações e embates se deram nos diferentes territórios onde o impeachment foi vivenciado: naqueles da vida privada, nas ruas, no parlamento e na residência presidencial. Discutiremos ainda o modo como a arquitetura de Oscar Niemeyer é apropriada de forma expressiva por estes filmes como alegorias, concretude ou no cotidiano.

Gostaríamos de discutir ainda particularidades de cada filmes: o modo como Petra Costa realiza um documentário híbrido, entre o ensaio e o expositivo, a partir da orquestração subjetiva da história pública e privada de sua família, valendo-se de um vasto arquivo; o uso de técnicas observacionais por Maria Augusta Ramos e Muylaert/Politi para retratar diferentes espaços do processo (a primeira, no julgamento de Dilma; as outras, na residência oficial da presidenta afastada); além da mobilidade e

da ancoragem do filme no corpo e na experiência vivenciada por uma militante política, características do filme de Paula Fabiana.

Por fim, buscaremos expressar o papel positivo e promissor que a precariedade desempenha em alguns destes filmes, e como sua ausência parece eventualmente prejudicar-lhes. Nesta discussão, relacionaremos a valorização da precariedade na representação audiovisual — a partir de Judith Butler, para que “*For representation to convey the human representation must not only fail, but it must show its failure*” — com a preocupação de Claire Johnston que, em ensaio a respeito do documentário realizado por mulheres, demonstrava preocupação quanto seu uso de técnicas realistas.

Nota biográfica: Daniel Velasco Leão - é professor, artista visual, documentarista e investigador, é graduado em Comunicação Social — Cinema (2009) e Mestre em Comunicação (2013) pela Universidade Federal Fluminense e Doutor em Artes Visuais (2020) pela Universidade do Estado de Santa Catarina com período sanduíche na New York University (2020). Entre 2016 e 2018, atuou como professor do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina. Sua pesquisa teórica é centrada nas relações entre cinema documentário e artes visuais em suas vertentes decoloniais e modalidades reflexivas.

* * *

Terras de ninguém e documentos de todos: as revelações do espaço em *Sacro Gra* (Gianfranco Rosi, 2013) e *Nomadland* (Chloé Zao, 2020)

Gabriela Kvacek Betella
Docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP)
kvacek.betella@unesp.br

Em novembro de 2020, Gianfranco Rosi declarava preocupação com a roteirização do documentário ao argumentar que cada etapa de filmagem implica na procura da linguagem ideal e provoca mudanças intensas, seja no filme propriamente dito ou no realizador, internamente - um sentido “experimental” que é mantido em todos os seus filmes. *Sacro Gra* documenta a periferia comunicante, a urbe devastada, a “nomadland” romana por meio da vida excluída e sobrevivente ao longo do anel viário que circunda a “cidade eterna”, à medida em que constrói as histórias extraídas no contato com as pessoas dali. Sete anos após o documentário de Rosi, e no mesmo ano em que o diretor italiano lançava *Notturmo*, com a mesma potência experimental que o moveu em 2013, Chloé Zao aproveita uma história de experiência alheia e constrói, a partir do livro de Jessica Bruder, um roteiro para o filme que atualiza as dimensões antropológica e audiovisual por meio de pessoas que estão sendo apagadas de uma usual existência civil. Assim como *Sacro Gra*, *Nomadland* também conta histórias de pessoas forçadas e dispostas a ocupar territórios praticamente inabitáveis. Em ambos os premiados, longas, o conceito de território é revirado, provoca reflexões sobre o modo de filmar e de construir um filme, tanto quanto nos leva a pensar sobre as consequências que os sistemas políticos contemporâneos escondem, por mais gigantescos que os espaços se mostrem ocupados pelos invisíveis à sociedade. Enquanto repensamos os limites e os modos de extravasar as condições de trabalho (nas histórias e na própria filmagem), somos levados a expandir nossa percepção em diferentes direções e a alterar pontos de vista. Se os instrumentos de observação e de registro revelam os formatos diferentes dos filmes, também analisam os modos de produção e os meios de vida contemporâneos para repensar os valores, inclusive os dos espectadores.

Nota biográfica: Gabriela Kvacek Betella - é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP), coordenadora da área de italiano no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Assis (SP) SP. Ministra cursos, desenvolve e orienta pesquisas na pós-graduação da UNESP sobre cinema italiano, intermedialidade e literatura comparada (literatura e audiovisual) junto ao Programa Literatura e Vida Social na área de Estudos Culturais e Literatura Comparada. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a narrativa em primeira pessoa no cinema e as alterações no ponto de vista, por meio da análise da filmografia de Nanni Moretti.

* * *

O Limite entre o intimismo e o realismo

Giovanna Restivo

Mestranda na Universidade Federal de Juiz de Fora
gguisard@hotmail.com

Limite (1931), filme brasileiro de longa-metragem, único dirigido por Mário Peixoto, não se relacionou diretamente a algum movimento cinematográfico e nunca estreou comercialmente. Na segunda metade do século XX, a película já se tornava uma espécie de lenda do cinema brasileiro, um mito que despertou controvérsias entre leituras devotas e apaixonadas de seus maiores entusiastas – como Saulo Pereira de Mello e Octavio de Faria – e críticas ácidas – Glauber Rocha. Na tentativa de definir outras leituras possíveis, a presente pesquisa argumentará que tais análises, por mais que discordassem fortemente entre si e fossem vistas em oposição, na verdade partiam de uma visão análoga sobre o filme, considerado por ambas como metafísico, intimista, arte pela arte e europeu. Para os primeiros, a suposta ausência de signos nacionais, o diálogo exclusivo com a estética e o estilo europeus e a poética intimista seriam interpretados de forma positiva; mas, para uma visão glauberiana, estas mesmas características seriam anacrônicas e problemáticas em relação à realidade social brasileira. Entretanto, tais leituras do filme o apreendem em sua inteireza? Ou acabam por reduzi-lo a uma única interpretação possível? Ao dividir a película em duas estruturas narrativas (YAMAJI, 2007) – de primeiro e segundo grau – é possível perceber que, assim como existem elaborações subjetivas, há abordagens objetivas e até mesmo fieis, em algum nível, ao Brasil da primeira metade do século XX – na obra, ambas narrativas se apoiam para criar sistemas de símbolos complexos, os quais dialogam com a realidade. O filme, ao contrário dos argumentos que defendem sua pura mimesis da linguagem cinematográfica de vanguarda europeia, apresenta características do cinema latino-americano (PARANAGUÁ, 2003) como, por exemplo, as dicotomias que se tencionam a todo o momento, fruto de uma modernização contraditória: campo/cidade, tradição/modernidade, fé religiosa/positivismo, nacionalismo/cosmopolitismo, local/universal, tradição popular/progresso industrial, etc. A noção de “brasildade”, do “ser brasileiro” que sustenta a argumentação dos críticos em questão é uma tradição discursiva, ou seja, uma expectativa ideológica, e acaba por eclipsar as potencialidades do filme enquanto retrato de um Brasil em modernização. O objetivo desta pesquisa é interpretar Limite compreendendo sua dimensão narrativa e realista, a qual foi negligenciada por diversos autores da crítica cinematográfica brasileira e ainda foi pouco explorada. Esta perspectiva de análise do filme nos permite questionar as interpretações e críticas desses autores e compreendê-lo de maneira mais abrangente.

A partir de tal leitura, o filme nos revela temas narrativos, sociais, de classe, gênero e representações da modernidade e modernização brasileira.

Nota biográfica: Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF) e graduada no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design (curso interdisciplinar que compreende as áreas de artes visuais, cinema, moda e design) na mesma universidade. Minha área de interesse principal atualmente é a sociologia da arte, com ênfase na investigação do mercado de arte contemporânea. Entretanto, por ter me graduado e atualmente cursar o mestrado em cursos interdisciplinares que abrangem o cinema, esta área me interessa muito. A presente pesquisa foi iniciada na graduação e aprofundada como artigo final para uma disciplina de historiografia do cinema brasileiro, no mestrado.

* * *

Cristais cinemáticos em *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, de João Salaviza e Renée Nader Messor

Luís Lima
CEAA – IC.Nova – UAL
luisfmlima@gmail.com

Alexandra Martins
IC.Nova
valexandrajoaomartins@gmail.com

A partir de uma relação dialógica aproximada entre o texto “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos” (2006), de Eduardo Viveiros de Castro, e o filme “Chuva é cantoria na aldeia dos mortos” (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messor, esta comunicação visa abordar as modalidades expressivas que dão conta das relações – ou dos devires (Deleuze & Guattari) – entre humanos e não-humanos no seio do povo ameríndio krahô, na materialidade fílmica, com recurso aos meios e técnicas especificamente cinematográficos.

Pretende-se, assim, articular, num duplo movimento, o processo animista em causa, começando por recusar, todavia, qualquer abordagem dualista ou dicotômica que oponha pares de termos como corpo-espírito, visibilidade-invisibilidade, rosto-cabeça, vida-morte, humanidade-inumanidade. Esta articulação em movimento dobrado passa então pelos dois objectos em análise, ou seja, a antropologia de Viveiros de Castro e a cinematografia de Salaviza-Messor. Procuramos aproximações, contaminações e distâncias entre a caracterização do animismo próprio das culturas ameríndias (Viveiros de Castro, mas também Philippe Descola, por exemplo) e a caracterização do animismo como propriedade intrínseca do dispositivo cinematográfico (Epstein). Aqui, o trabalho de Salaviza-Messor ocupará também um duplo lugar, isto é, o de objecto de análise enquanto filme, tão só, servindo de elemento exemplar para o animismo que é o cinema, e o de objecto discursivo da expressão dos devires acima mencionados, ou seja, da não-binaridade, dualidade ou dicotomia entre o território humano e o reino do não-humano. Para tal, tendo em consideração a travessia de Ihjãc (o protagonista atravessa simultaneamente um coming of age e um ritual de passagem xamânico) da aldeia para a cidade, da adolescência para a idade adulta, de homem para pajé, serão também

operacionalizados os conceitos de desterritorialização e de individuação (Deleuze & Guattari), bem como a diferenciação cultural entre a terra, o território e o solo.

Pretende-se ainda questionar a preponderância dos quatro elementos – terra, água, fogo e ar – no desenvolvimento do filme, bem como as relações entre as pequenas percepções (José Gil) do rosto, a fisionomia (Balázs) e a rostoidade (Deleuze & Guattari) e a paisagem (Rancière, Deleuze, Proust), reveladas através dos grandes planos, ou seja, de imagens-afecção (Deleuze).

Por fim, tentar-se-á aproximar a noção de floresta de cristal, de Viveiros de Castro, como território de passagens e de devires entre reinos, e a noção de imagem-cristal, de Deleuze, como ponto de indiscernibilidade entre actual e virtual, passado e futuro, sempre a partir da longa-metragem “Chuva é cantoria na aldeia dos mortos” (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messora.

Nota biográfica: Luís Lima - Doutorado em Filosofia – Estética, pela FCSH / Universidade Nova de Lisboa, sob orientação conjunta de José Gil (UNL) e Antoine Compagnon (Paris 4 Sorbonne), como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi também bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia no mestrado em Comunicação, Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela mesma universidade. Formou-se em Ciências da Comunicação com uma tese sobre os condicionamentos mútuos entre crítica e arte. Integra, desde 2018, o comité de organização do Fórum do Real e a Comissão de selecção e do festival de cinema Porto/Post/Doc. É docente na Universidade Autónoma de Lisboa e na Escola Superior de Design do Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, onde lecciona Teorias da Imagem, Escrita Criativa, Estética e Escrita Literária e Comunicação e Digital Storytelling. Trabalha também como tradutor freelancer no campo do pensamento estético e poético contemporâneo (Rancière, Didi-Huberman, Truffaut, Stiegler, Mondzain, etc.).

Nota biográfica: Alexandra Martins - Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações pela FCSH-UNL e bolseira FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, mestre em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com uma dissertação sobre o cinema português dos anos 90, e licenciada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

* * *

Cinema e Território em *Manhã Submersa*: um itinerário ideológico e intersemiótico da Literatura ao Cinema

Luís Miguel Cardoso
Instituto Politécnico de Portalegre | CEC- UL
lmc Cardoso@ippportalegre.pt

Quando Lauro António, em 1980, decidiu adaptar *Manhã Submersa*, o romance de Vergílio Ferreira, de 1953, enfrentou todos os dilemas que coarctam uma transmutação textual, bem como um outro escolho difícil de ignorar: a especificidade metafísica da escrita do autor. O realizador construiu um equilíbrio entre a fidelidade e a (re)criação, com uma adaptação conformada pelos ambientes históricos, geográficos, sociais, políticos, económicos, culturais, estéticos e ideológicos. Ação, tempo e espaço sofrem

uma transfiguração operada pela consciência de António, adulto e vivendo em Lisboa, que recorda o seu trajecto de vida, num processo narrativo claramente construído por uma voz auto-diegética, de recorte existencialista. O protagonista, ao chegar ao espaço terrífico do Seminário, começa os seus registos emocionais, memorizando a dimensão de ferocidade devoradora do edifício. Os dois espaços mais relevantes do texto merecem uma interpretação ideológica distinta. A Aldeia possibilita uma leitura mais próxima dos valores neo-realistas, marco simbólico dos conflitos e dramas sociais, enquanto o Seminário origina um tratamento metafísico, principalmente quanto ao valor do silêncio. A Aldeia simboliza um espaço de evasão, em oposição ao Seminário, evocado na solidão pelo protagonista que o associa efectivamente ao exílio e à prisão. O Seminário é destacado no livro como espaço de limitação existencial, de solidão avassaladora, alienação da consciência, mas no filme é aprofundada a sua dimensão de terror físico (com os planos do exterior, da camarata, das escadarias, das salas de aula, da enfermaria), de clara aproximação epocal com o horizonte social do Estado Novo. A Aldeia é vista como fonte, origem, espaço iniciático e de liberdade, e muitas vezes de regresso, de destino, como acontece com em *Cântico Final* ou em *Para Sempre*. Relativamente ao espaço, recorde-se que o filme foi rodado em Linhares da Serra, localidade próxima de Melo, terra natal do escritor; no filme, Gaudêncio diz que é natural de Vale de Prazeres, que se situa perto do Fundão, onde existia o Seminário. Na verdade, o espaço dicotómico Aldeia-Seminário funciona também como oposição entre um espaço de feição neo-realista e outro propício a uma análise existencialista. A Aldeia liga-se mais a uma leitura neo-realista, através dos seus tipos, do seu conflito social surdo, e das dificuldades económicas, enquanto o Existencialismo se materializa no Seminário, espaço de silêncios metafísicos. Em simultâneo, o romancista associa a Aldeia a um espaço de afectividade e intimidade, por oposição ao Seminário, palco de estranhezas e limitações. Concluímos que Lauro António optou por explorar a contraposição entre o indivíduo e as forças sociais coarctantes, contando um percurso de um jovem fechado numa educação hermética, num espaço de clausura física e mental, definindo plenamente onde se situavam a prisão e a liberdade. Com a partida de António numa disfórica manhã submersa, iniciou-se uma viagem de constrangimento e sofrimento até ao regresso a sua casa, à sua terra natal e à liberdade, ainda que à custa de um sacrifício físico. Fecha-se o ciclo de uma manhã submersa.

Nota biográfica: Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso é doutorado em Línguas e Literaturas Modernas, na especialidade de Literatura Comparada (Literatura e Cinema), pela Universidade de Coimbra. Professor Adjunto, antigo Reitor da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais de Portalegre. Investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. As principais áreas de ensino e investigação são Ciências da Linguagem e da Comunicação, Inovação Pedagógica, Literacias, Educação, Literatura e Cinema, sob as quais publicou artigos, capítulos de livros e fez apresentações de conferências em Portugal e no estrangeiro. Em 2016, publicou o livro *Literatura e Cinema. O Olhar de Jano. Vergílio Ferreira e o Espaço do Indizível*, pelas Edições 70.

* * *

Paisagens da Amazônia e representações na produção cinematográfica brasileira: “Ajuricaba: o rebelde da Amazônia” (1977)

Naiara Leonardo Araújo

naiara.leonardo1990@gmail.com

Ao longo da década de 1970 algumas produções cinematográficas brasileiras buscaram nas paisagens da Amazônia e de seus grupos étnicos nativos os motivos para a construção de suas narrativas de ficção. Tais narrativas ambientadas na Amazônia e com representações indígenas nem sempre se utilizavam desse espaço como locação para as gravações – como é o caso do filme *Sexo e Sangue na trilha do tesouro* (1971), de José Mojica Marins que, por questões orçamentárias, foi locado no interior de São Paulo. No presente artigo, destacaremos o filme *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*, a fim de refletir sobre como os indígenas Manaus e seu personagem mítico Ajuricaba, bem como as paisagens da Amazônia e seus significados incorporados, são representados numa narrativa que se alterna entre o século XVIII e o presente. Ajuricaba foi um personagem indígena, descrito como símbolo, herói e mártir (Benchimol, 2013) do início do século XVIII, articulador de mais de trinta povos do entorno do rio Negro em um exercício de diplomacia com os europeus (dentre eles holandeses e ingleses), com os quais negociavam armas para, em 1723, investir contra os portugueses e tribos apoiadoras destes. Sua história se torna lendária quando, ao ser capturado e conduzido acorrentado para a cidade, tenta sem sucesso matar os soldados portugueses, mas termina por saltar da canoa. Para Sousa (2019), “Ajuricaba pulou da canoa de seus opressores para as águas da memória popular, libertando-se dos grilhões e ressuscitando como um símbolo de coragem, liberdade e inspiração”. Ainda de acordo com Souza, ele deve ter sido “a maior personalidade indígena da história da Amazônia”, pois sua história seguiu inspirando outros guerreiros mesmo um século depois. Ao ter a sua história relembada na narrativa fílmica que se conecta com o presente o filme destaca “certas continuidades históricas”, conforme anuncia Shohat e Stam (2006), as quais buscaremos analisar. Na narrativa fílmica é também simbólica a representação desses espaços da Amazônia, um vasto território com um variado ecossistema, e a sua relação entre o urbano e o não urbano. As paisagens da Amazônia e suas reproduções permanecem vinculadas, pois, de acordo com Aumont (1995), aquilo que se encontra dentro do campo traz indícios do que está fora de campo. Essas paisagens que se encontram dentro do campo deixam de ser apenas imagens para adquirir significados e se transformar em espaços imaginários, simbólicos e sensíveis (Martin, 2003). Nesse sentido, tanto as paisagens da Amazônia quanto o personagem Ajuricaba se transformam, na narrativa fílmica, em símbolos não mais de um indivíduo particular e espaço específico, mas de todo guerreiro que resiste à opressão, assim como resiste a Amazônia com suas riquezas naturais.

Nota biográfica: Naiara Araújo – é doutoranda em História Global pela Universidade Federal de Santa Catarina; Professora temporária na Universidade Estadual do Ceará, no curso de Artes Visuais; Mestre em História Cultural, pela Universidade Federal de Pernambuco e graduada pela Universidade Federal de Campina Grande.

* * *

Cinema e Revolução: o caso *Colônia e Vilões* (1977)

Paulo Cunha
Universidade da Beira Interior | LabCom – Comunicação e Artes
paulomfcunha@gmail.com

No cinema português, o período imediatamente posterior ao 25 de abril de 1974 ficou marcado por uma certa urgência etnográfica para percorrer o território nacional e registar em película as condições de vida da população portuguesa após quase cinco décadas de ditadura. Esse “momento antropológico” do cinema português, como o denominou Eduardo Prado Coelho (1983: 70-72), desenvolveu-se no ambíguo território que demarca o documental e o ficcional: “este ‘retrata’ uma realidade que já não existe, que nunca existiu, impossível de existir, mas retrata-a com a mais implacável das fidelidades. Fidelidade a quê? Diríamos que a uma visão do mundo, no sentido mais visionário da fórmula, ou, se não tivermos medo da palavra, a uma metafísica (Ana [1982, realizado por António Reis e Margarida Cordeiro] será a revelação plena disso)”.

Editado em DVD pela Cinemateca Portuguesa e pela Academia Portuguesa de Cinema em 2018, *Colônia e Vilões* é um precioso documento histórico rodado em 1977 sobre o cinema revolucionário, sobre o modo de produção das cooperativas cinematográficas, sobre as formas de circulação do cinema português e, finalmente, sobre a ilha da Madeira na transição para o período democrático. Em 1977, numa entrevista ao *Diário Popular*, o realizador Leonel Brito adiantava que o filme incluía também uma recolha de folclore, sobretudo músicas e cantares populares, e o período de “dominação inglesa” da ilha, nos séculos XVIII e XIX.

Colônia e Vilões propõe uma pertinente reflexão histórica sobre o contrato de colônia na ilha da Madeira e a forma de exploração de trabalhadores agrícolas com origens medievais que subsistiu mesmo após o 25 de Abril de 1974. Recorrendo a várias fontes documentais, incluindo imagens cinematográficas de arquivo, o filme de Leonel Brito ajuda a conhecer melhor o processo de transformação desse território, do ponto de vista da paisagem natural e da geografia humana.

O objetivo desta proposta é revisitar o filme *Colônia e Vilões* hoje, analisando o seu processo produtivo, a narrativa fílmica que constrói, o uso dos materiais de arquivo e a recepção crítica ao longo das últimas quatro décadas e meia.

Nota biográfica: Paulo Cunha é Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra e coordena o Grupo de Trabalho Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Tem desenvolvido pesquisa, com participação em eventos científicos e publicações, sobre cinema português, cultura cinematográfica, cineclubismo, crítica de cinema, censura, políticas públicas, modos de produção, entre outros. Como autor, publicou *Uma nova história do novo cinema português* (2018, *Outro Modo/Le Monde Diplomatique*) e *As Armas e o Povo* (2021, PNC). Como editor, coordenou *Cinema Português: Um Guia Essencial* (2013, SESI-SP) e *Reframing Portuguese Cinema in the 21st Century* (2020, Curtas CRL), entre outros.

* * *

Sol negro: identidades e conflito na cidade globalizada

Pedro Réquio
Universidade de Coimbra | CES
pedrorequio@hotmail.com

Este artigo toma como ponto de partida o filme japonês *Sol negro*, realizado por Koreyoshi Kurahara em 1964, e recorre ao conceito de *Arts-Based research* como principal ferramenta metodológica. A obra providencia uma série de elementos úteis para

a compreensão de algumas transformações verificadas na sociedade nipónica do pós-Segunda Guerra Mundial, tais como o aparecimento de uma juventude em permanente revolta com as normas sociais, o consumo e a cultura de massas, a relação da sociedade japonesa com figuras exógenas e também as alterações, simbólicas e materiais, da morfologia urbana durante o processo de globalização. Paralelamente, Sol negro incide igualmente sobre temáticas como o racismo estrutural, dirigido às comunidades afrodescendentes, e a estereotipização da sua figura através da cultura de massas.

O primeiro capítulo dedica-se à exposição da representação identitária da juventude japonesa. Neste segmento, para além da análise do perfil das novas gerações nipónicas, é apresentado o conceito de *gaijin* (palavra japonesa que se refere aos estrangeiros), pois, a sua compreensão é necessária para que se possam entender as concepções nipónicas dominantes sobre a alteridade. No capítulo seguinte é exposta a segregação a que Gil (personagem afro-descendente) está sujeito e a evolução da sua relação com Mei (personagem japonês). O último capítulo é dedicado à correlação entre Tokyo, o processo de desenvolvimento económico, e a globalização do Japão. Como referido o propósito deste ensaio consiste em utilizar o conceito de *Arts-based research* como ferramenta interpretativa do filme. Bem como refletir sobre as considerações que a obra tece às relações entre o Japão - e em particular a sua juventude - com a cultura de massas então em emergência, com os estereótipos raciais e com a cidade globalizada do pós-guerra. A valorização da obra de arte enquanto mecanismo de leitura da realidade sociológica é recente, sendo, no entanto, considerada apropriada na medida em que vale por “si mesma”. Não constituindo parte da realidade e sendo antes uma representação desta, a obra de arte serve como veículo de emoções e de transmissor de conceitos e construções sociais específicas (Desyllas-Capous, 2018; Helsby, 2005).

Sol negro apresenta-se como um comentário às problemáticas supracitadas e a sua base conceptual pretende analisar os estigmas raciais da sociedade japonesa face ao indivíduo estrangeiro. Bem como o encontro entre dois personagens, etnicamente diferentes, que têm em comum o facto de poderem ser perspetivados como marginais, ou marginalizados, nas suas sociedades de origem.

Será recorrente fazerem-se analepses e prolepses da narrativa com o intuito de justificar as teses expostas.

Nota biográfica: Pedro Réquio é Licenciado em História na Faculdade de letras da Universidade de Coimbra. Mestre em História Contemporânea pela mesma instituição. A sua dissertação de Mestrado intitulou-se “Mudança Cultural e Política da Academia de Coimbra: O caso da Via Latina (1958-1962)”. É investigador júnior no projeto 25AprilPTLab e encontra-se a realizar o doutoramento Discursos: Cultura, História e Sociedade. As suas áreas de domínio centram-se na história política e cultural do século XX e também nas ligações entre a arte, as ideologias e o exercício do poder.

* * *

Das *camerae obscurae* do século 19 à fotografia 360°: a evolução da fotografia à luz do "inconsciente óptico" de Walter Benjamin

Mathias Felipe de Lima Santos
Universidade de Navarra, Espanha
mdelimas@unav.es
António Baía Reis, Ph.D.
Universidade do Porto, Portugal

As convenções retóricas da fotografia privilegiam predominantemente códigos de neutralidade e descrição ao introduzirem as visões de paisagem como forma de representação do conhecimento social daquilo que é reproduzido pelo olhar humano (Rosenblum, 1997). Esse discurso fotográfico especificamente afeto à “visão”, e ligado à ideia da terra enquanto topografia, procurou evitar as convenções estéticas das quais a fotografia nasceu, ou seja, priorizando a ação e o movimento como realismo expressivo (Vasudevan, 2019). Henri Cartier-Bresson é uma das figuras cimeiras que manifesta esse mesmo realismo na fotografia documental e social através daquilo a que chama o “momento decisivo” (Bate, 2009; Rosenblum, 1997). Esses grandes fotógrafos trabalhavam sobretudo com câmeras de tamanho médio (10 × 8 polegadas) e de grande porte (16 × 20 polegadas), veiculando pelas suas lentes informações de considerável detalhe acerca das temáticas retratadas, mas nunca veiculando a ideia de mobilidade (Bate, 2009). Não obstante, com o aparecimento de novas tecnologias surgem novas possibilidades, como por exemplo, as oferecidas pelas plataformas de redes sociais que permitiram à fotografia ir para além dessas visões de paisagem ao encontro de novos formatos (Tifentale & Manovich, 2015; Zappavigna, 2016). O que é certo é que a fotografia, cinema, televisão, rocket science, imagens de satélite, computadores e a internet têm sido galopantes no desenvolvimento desses novos formatos fotográficos (Berry & Dieter, 2015; Kreimer, 2020; Tobak et al., 2008). No contexto deste cenário emergente, as chamadas tecnologias imersivas, tais como a fotografia 360° ou a fotogrametria em realidade virtual, permitem que as pessoas sejam “transportadas” para dentro desses mundos, dessas narrativas esféricas, dando origem a uma experiência única e de caráter profundamente afetivo (Baía Reis & Coelho, 2018), apenas possível pela combinação simultânea das sensações de presença (Witmer & Singer, 1998) e imersão (Kim & Biocca, 1997). Tendo em conta a breve resenha aqui feita da evolução da fotografia e a sua relação com distintas tecnologias e subsequentes e diversos formatos de interação com este meio, poder-se-á argumentar que, na sua essência, a fotografia é um processo puro de interação entre demarcados “significados capturados” e nossa relação subjetiva com o objeto fotográfico (Koliska & Oh, 2021). Aliás, o famoso filósofo Walter Benjamin postulou o conceito de “inconsciente óptico”, um desejo quase primitivo e inerente que as pessoas têm de ver e querer saber mais acerca do que os rodeia. Nesse sentido, a fotografia induz um certo sentimento de prazer pelo detalhe que encerra, um sentimento de satisfação progressivamente ampliado à medida que novas tecnologias possibilitam novas e refinadas formas de experienciar os meios. Na verdade, a ideia de detalhe associada à alta resolução da informação fotográfica pode tornar-se uma espécie de prazer estético, até mesmo fetiche (Bate, 2009). Partindo da combinação de um estudo exploratório e literatura de referência afeta à fotografia, antropologia visual e novos media, este artigo propõe uma reflexão acerca da evolução da fotografia, desde os seus primórdios até às suas configurações pós-modernas, pela perspectiva específica do conceito de “inconsciente óptico” de Walter Benjamin (1969). Através desta abordagem, o nosso principal objetivo é o de gerar uma perspetiva inovadora que possa servir como ponto de partida conceptual e operativo para futuros estudos académicos e artísticos ligados à fotografia e sua relação com a análise visual, estética e antropológica.

Nota biográfica: Mathias Felipe de Lima Santos - é investigador da Universidade de Navarra (Espanha) no projeto JOLT, uma Rede Europeia de Formação Marie Skłodowska-Curie financiada pelo programa Horizonte 2020 da Comissão Europeia.

Anteriormente, ele foi investigador convidado na Universidade de Tecnologia de Queensland na Austrália. A sua investigação centra-se nas mudanças das práticas jornalísticas com um particular foco nos modelos de negócios, dados e novas tecnologias.

Nota biográfica: António Baía Reis - é investigador, professor universitário e *media artist*. Atualmente é Professor Auxiliar na Universidade do Porto e investigador convidado no Medialab Prado (Madrid) e no Laboratório Experimental de Arte Intermédia da Universidade da Madeira.

O seu trabalho é amplamente interdisciplinar, combinando áreas como os media digitais e estudos de comunicação, os media imersivos, estudos de teatro, criatividade, mudança social e práticas participativas. O seu trabalho académico e artístico pode ser consultado em www.antoniobaiareis.com

* * *

Territorialidades e Desterritorializações em quatro filmes brasileiros: Tinta Bruta, Corpo Elétrico, Sócrates e Antes o Tempo não Acabava

Wagner Ferreira Previtali
Universidade Federal de Pelotas
wagnerfprevitali@gmail.com

Rosângela Fachel de Medeiros
Universidade Federal de Pelotas
rosangelafachel@gmail.com

Este trabalho é um recorte da pesquisa poética que estamos desenvolvendo no PPG Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, a respeito das vivências LGBTs em Bagé, cidade do interior gaúcho, na qual buscaremos realizar produções audiovisuais pensadas a partir das noções de encontros e afetos, e atentas ao território em suas múltiplas potências. Neste sentido, buscando investigar como essas questões vêm sendo tratadas em algumas produções cinematográficas brasileiras, nos interessa debater o conceito de território e de des-re-territorialização em quatro filmes brasileiros recentes: *Tinta Bruta* (2018), de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher; *Corpo Elétrico* (2017) de Marcelo Caetano; *Sócrates* (2018), de Alexandre Moratto; e *Antes o Tempo não Acabava* (2016) de Fábio Baldo e Sérgio Andrade. Começamos com a compreensão de território e de processos de territorialização pelos trabalhos de Milton Santos (2002; 2004), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), Nestor Perlongher (1993) e Rogerio Haesbaert (2002). Em seguida recorreremos às descrições das diferentes narrativas presentes nos filmes, priorizando as trajetórias dos protagonistas, tomamos as relações dos diferentes sujeitos com os territórios que habitam ao longo das tramas, associando suas trajetórias ora a processos de desterritorialização, ora a processos de reterritorialização. Trazemos Jack Halberstam (2005) para pensar as produções espaciais dos protagonistas que fogem a uma lógica heteronormativa. Desenvolvemos então como essas questões são ativadas em cada filme de modos diferentes: a desterritorialização brutal em *Sócrates*, a tomada de um território em *Tinta Bruta*, um elogio à desterritorialização em *Corpo Elétrico* e a busca por território em *Antes o Tempo Não Acabava*. Aproximamos do território a ideia de espaço praticado, apropriado (SANTOS, 2004) e atrelamos aos pensamentos de Deleuze e Guattari (2012), ressaltando seus escritos sobre traçar territórios.

Nota biográfica: Wagner Ferreira Previtali - é formado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas e agora mestrando em Artes Visuais na mesma instituição, pesquisa e escrevo sobre cinema e audiovisual, e seus processos de feitura. Desenvolvo agora investigação sobre criação artística a partir de vivências LGBTs em uma cidade do interior gaúcho, recorrendo a noções de território, afeto e encontro.

Nota biográfica: Rosângela Fachel de Medeiros - é pesquisadora e professora voluntária do PPG Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Mestre e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com financiamento CAPES. Integra a *Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales* - RedINAV. Idealizadora e codiretora do *Festival Internacional de Videoarte SPMVA*, e coidealizadora e codiretora da *Mostra de Cinema Latino-americano de Rio Grande* e do *Festival Internacional de Videodança – FIVRS*. Seus atuais interesses de investigação e de atuação acadêmica estão relacionados às audiovisualidades insurgentes latino-americanas contemporâneas, especialmente, em relação aos enquadramentos de corporalidades e de gênero.