

CICLO DE CINEMA
E CONVERSAS

19 OUT 17:00



MODOS DE REVER

HISTÓRIA(S) DA ARTE NO CINEMA

VAN GOGH
AS ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM
THE OLD PLACE
O OLHAR DE MICHELANGELO

SESSÃO 08

19 OUT, 17:00

Conversa com Eduardo Paz Barroso
e Eduardo Brito

VAN GOGH, 1948

Realização e montagem: Alain Resnais
Produção: Pierre Braunberger, Gaston Diehl e Robert Hessens
Argumento: Gaston Diehl e Robert Hessens
Direção de fotografia: Henry Ferrand
Narração: Claude Dauphin
Produção: Canton-Weiner, Les Amis de l'Art e Panthéon Productions
Cópia: Preto e branco, a exhibir em formato DCP
Duração: 18 minutos
Estreia: Setembro de 1948 (Festival de Cinema de Veneza, Itália)
País: França

LES STATUES MEURENT AUSSI [AS ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM], 1953

Realização: Alain Resnais e Chris Marker
Argumento: Chris Marker
Direção de fotografia: Ghislain Cloquet
Montagem: Alain Resnais
Música: Guy Bernard
Direção de som: René Louge
Narração: Jean Négroni
Produção: Présence Africaine
Cópia: 35mm, preto e branco, 1.37:1, a exhibir em formato DCP
Duração: 30 minutos
Estreia: Maio de 1953 (Festival de Cinema de Cannes, França)
País: França

THE OLD PLACE, 1999

Realização, argumento e montagem: Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville
Produção executiva: Mary Lea Bandy e Colin MacCabe
Mistura de som: François Musy
Produção: Museum of Modern Art
Cópia: Vídeo, cor, a exhibir em formato DCP
Duração: 47 minutos
Estreia: Julho de 2000 (Cinemateca Francesa)
País: França

LO SGUARDO DI MICHELANGELO, 2004

Realização e montagem: Michelangelo Antonioni
Argumento: Michelangelo Antonioni, Enrica Antonioni e Carlo di Carlo
Direção de fotografia: Roberto Missiroli
Direção de som: Mirco Mencacci, Alessandro Feletti e Paolo Segat
Com: Michelangelo Antonioni
Produção: Istituto Luce e Lottomatica
Cópia: 35mm, cor, 1.85:1, a exhibir em formato DCP
Duração: 18 minutos
Estreia: 19 de maio de 2004 (Festival de Cinema de Cannes, França)
País: Itália

La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsqu'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre.

Gilles Deleuze, "Le cerveau, c'est l'écran"
(Cahiers du Cinema, 1986)

Desde sempre que o cinema se constituiu como uma variante do museu imaginário, ou como um museu sem paredes usando a definição de André Malraux.

Do mesmo modo que o visitante de um museu passeia pela exposição contemplando as obras de arte, também através deste ciclo se pretende propor que o espectador possa fazer um percurso por filmes que já são em si mesmos um passeio pela(s) história(s) da arte e por ela contaminados. Tal como temos obras que fazem parte do nosso museu imaginário, também temos filmes que fazem parte do que seria a nossa cinemateca imaginária.

No seu seminal livro *Ways of seeing*, John Berger refere que *olhar é sempre um ato de escolha (...); não olhamos apenas para uma coisa; estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós próprios.* Esta é uma questão central que atravessa os filmes sobre arte ou artistas: será possível, através de um filme, redefinir a relação do espectador com o ato de ver uma obra de arte?

Na reflexão que se propõe através deste ciclo, o filme é entendido como uma máquina de agenciar outras artes. Significando isto que os filmes, ao estarem ligados a coisas, a matérias, a realidades várias, podem, através dessa ligação física com o real, possibilitar novas descobertas

quer conceituais, quer sensíveis. É conhecida a citação de Luis Buñuel "espero de um filme que ele descubra qualquer coisa por mim".

Em Portugal, foram realizados durante um período de pouco mais de meio século, mais de 150 filmes sobre arte e/ou artistas, tendo-se assistido a um crescimento exponencial destes filmes a partir dos anos 90 como consequência da democratização permitida pelo digital, também no campo da receção. Ao longo deste ciclo serão apresentados filmes realizados sobre artistas portugueses, em diferentes períodos, mas também filmes realizados em diversos momentos da história do cinema e da arte por cineastas de diferentes origens e gerações que, ligados embora pelo desejo de cinema, enunciaram diversos modos de pensar e de olhar a arte. Assim, os filmes escolhidos respondem de diferentes modos aos problemas que se levantam com a passagem da obra de arte ao cinema.

Nas várias sessões procuraremos responder, entre outras, às seguintes questões: Como se faz o retrato de um artista e da sua obra através do cinema? Como se traduz, como se transportam os códigos de uma linguagem para a outra? Qual é a fronteira entre ficção e documentário na abordagem à obra dos artistas? De que modo a obra de um dado artista influencia os modelos de construção da imagem? Pode o cinema como dispositivo de visibilidade, como forma que pensa, ser uma hipótese de museu sem paredes?

Modos De Rever: Histórias(s) da arte no cinema propõe, assim, ao longo de um ano e de uma série de sessões de cinema e de diálogos com realizadores, artistas, críticos de arte e de cinema, a construção

de um pensamento sobre as imagens que possa refletir, a partir de diferentes abordagens cinematográficas, sobre os diálogos experimentais e ekfrásticos entre o cinema e a arte.

O mote para este ciclo partiu dos três filmes que Manoel de Oliveira realizou em torno de artistas e obras de arte ao longo de meio século: “O Pintor e a Cidade” (1956), “As Pinturas do meu Irmão Júlio” (1965) e “Os Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética” (2010). Estes filmes, diversos na sua abordagem ao fenómeno artístico, mostram como Oliveira admirava os artistas e evidenciam a relação do seu cinema com a pintura ao nível quer da construção do plano quer da construção do objeto. “O Pintor e a Cidade” de 1956 é um exemplo maior e um marco nos filmes sobre arte realizados em Portugal, tendo sido um dos primeiros a abordar o universo das artes e a inaugurar um novo tipo de abordagem neste campo por revestir características que o distinguem face à demais filmografia congénere, estabelecendo um determinado número de pressupostos que iremos encontrar futuramente nos grandes exemplos do género que se lhe seguiram.

É minha convicção que um filme sobre um artista pode despertar no espectador a curiosidade por uma obra e pode mesmo avançar pistas para o seu entendimento, fornecendo-lhe ferramentas para a sua compreensão, mas não pode jamais ter a pretensão de explicar uma obra de arte, porque é sempre um caminho em aberto o da sua descoberta.

Isabel Lopes Gomes

UNIDADE E FRAGMENTAÇÃO EM VAN GOGH E GUERNICA DE ALAIN RESNAIS

Esta experiência dramática e cinematográfica não tem nada a ver com a crítica de arte e muito menos com a biografia científica. Sacrificámos deliberadamente o rigor histórico em nome do mito Van Gogh. Se optámos pelo preto e branco em vez da cor, não foi apenas por dificuldades técnicas. Esperávamos que a arquitetura trágica do quadro de Van Gogh se tornasse mais evidente.

Alain Resnais, 1948

Entre 1948 e 1953, Alain Resnais realizou quatro filmes no género vulgarmente conhecido como “filmes de arte”. Quatro curtas-metragens com a pintura ou a escultura como temas explícitos, que servem mais precisamente como vetores de abordagem do mundo, da atualidade política no sentido mais lato, dos acontecimentos contemporâneos, e que são ao mesmo tempo oportunidades de reflexão sobre a relação entre artifício e realidade. Os dois primeiros tratam de um pintor e da sua obra: Van Gogh, em 1948, e Paul Gauguin, em 1950. Os dois seguintes, coescritos com Robert Hessens ou Chris Marker e Ghislain Cloquet, tratam mais abertamente da relação da arte com o mundo e, tomando o primeiro como tema, são essencialmente sobre as convulsões do segundo: *Guernica*, em 1950, e *As Estátuas Também Morrem*, em 1953. (...)

Em cada uma destas curtas-metragens, portanto, a arte é “usada” e servida ao mesmo tempo; é um intermediário privilegiado, mas é também tratada como matéria-prima, objeto de manipulação e de consideração cinematográfica. (...) Deste modo, o objeto de arte é

indispensável para entrar no mundo, mas com a condição expressa de não ser morto por secagem.

A abordagem de Resnais nestas curtas-metragens consiste, portanto, tanto em animar as obras, mudando a forma como as vemos, alterando a ordem da visão, misturando fragmentos, como em fazê-las falar da realidade, estando uma e outra ligadas. “Desconstruir uma obra, dar-lhe vida de outra forma, é procurar nela todas as forças de expressão de que é capaz e dar-lhe múltiplas facetas da sua presença no mundo. Ela só será tão revigorante quanto a sua capacidade de multiplicar abordagens. Não é um mimetismo de objeto ou de representação que Resnais procura nos seus filmes, nem na arte que lhe prende a atenção: é um mimetismo de processo(s). Uma obra que é infinitamente desconstruída e refeita, como um mundo constantemente fragmentado e constantemente recomposto. (...) É a grande arte de Resnais, como sabemos, e particularmente nos anos 50, reconstruir novas totalidades por recomposição. Para ele, a montagem era um meio de ligar tempos, ações e ideias para reconstituir totalidades, histórias e discursos; unidades temáticas, unidades de correspondência ou de sentido. (...) Parece-me que há uma grande proximidade estética entre as operações de montagem de um Eisenstein ou de um Vertov (sobretudo, talvez, pelo material que tratam) e as de Resnais nestas curtas-metragens. A ideia é tornar os fragmentos autônomos, dar-lhes um valor próprio, libertos do seu contexto, para que possam depois ser utilizados como partes de um novo todo. Mas o material utilizado por Resnais radicaliza o processo, ou pelo menos torna-o mais sensível ao espetador (...) De certa forma, poderíamos dizer que Resnais “abre” a obra no sentido que Umberto Eco daria a esta expressão.

Por outras palavras, torna-a disponível a combinações imprevistas, revela poderes escondidos e liga-a ao seu contexto de uma forma diferente.

(...) Nestas quatro curtas-metragens, é de facto um modo de ver a arte que se altera. De facto, mais do que “filmes de arte”, são filmes sobre arte que o cineasta concebeu. São exercícios suscetíveis de renovar a nossa reflexão sobre a noção de obra, a sua produção e a legitimidade dos seus constituintes. (...) Longe de terem Van Gogh, Gauguin ou Picasso como temas, estes filmes são sobre a distância do mundo que a arte pode manter e o lugar que o cinema pode ocupar neste processo. E como desde então vimos muitos outros filmes de Resnais, tanto de ficção como de documentário, longas e curtas-metragens, podemos também acrescentar que estas primeiras curtas-metragens nos ajudam a compreender o que acontece a seguir. Ajudam-nos a definir o princípio da montagem de *Hiroshima Meu Amor*, *O Último Ano em Marienbad*, etc. É um verdadeiro manifesto estético que Resnais pretende realizar nestas curtas-metragens, tirando partido do estatuto excecional do seu objeto”.

Vincent Amiel

(texto traduzido de *Unité et fragmentation dans Van Gogh et Guernica*, em *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Presses Universitaires de Rennes, 2005)

“LES STATUES MEURENT AUSSI”: A VIDA POUCO SECRETA DAS ESTÁTUAS

A voz que profere a inolvidável síntese de *Les statues meurent aussi* (1953) voltará para nos falar do futuro. Não sobre o futuro; a partir do futuro. “*Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont*

mortes, elles entrent dans l'art". Quase dez anos depois do filme a quatro mãos de Chris Marker e Alain Resnais, em *La Jetée* (1962), Jean Negroni guiar-nos-ia novamente pelas encruzilhadas do Tempo e da Memória. Os mesmos temas, ainda que de ângulos diversos (ou nem tanto assim: o risco da perda de Memória como fator de ignorância, submissão e violência), que Marker, na companhia de outro grande memorialista da história do cinema, investiga no lugar por excelência - não sem as suas complexidades e anacronismos - destinado à sua (Memória) preservação: o Museu. E, todavia, a dupla de cineastas, num gesto de coerência, abstém-se de fazer aquilo que ele, Museu, na sua faceta clássica, pratica: classificar, rotular, etiquetar, como se de um trabalho forense se tratasse, uma autópsia (eis um paradoxo, autopsiar para vivificar); mumificar o passado, dirão os mais críticos. O filme doravante operará, pois, em sentido contrário, desde logo na recusa em identificar as datas, eras, materiais ou os nomes dos países e comunidades de onde as estátuas (bem como as imagens de arquivo, muitas delas de acontecimentos ou personalidades marcantes), estas que afinal vivem, provêm [exatamente o oposto, portanto, da análise exaustiva e obsessiva levada a cabo por Resnais na Biblioteca Nacional de *Toute la mémoire du monde* (1956)]. E, contudo, o reverso desse gesto acha-se na homogeneização de diversas expressões e manifestações artísticas, populares e folclóricas, provenientes de latitudes e sensibilidades distintas, aqui reconduzidas a um amplo - *et por cause* redutor - denominador comum: *L'art noir*. O que significa, o que se deve exatamente entender por "arte negra"? Aliás, existe *uma* arte negra? Eis uma abstração - um equívoco, compreensível à data e, porém, muito contemporâneo (sobretudo, e

sintomaticamente, entre os moralistas autoritários do momento, sabendo-se como estes, os de ontem como os de hoje, sempre sofrem de memória curta) - que, sem retirar potência poética ao filme, subitamente o vira, não sem ironia, contra os próprios autores. Um tiro (melhor, um *ricochete*) no pé. (...)

O *Museion* era, para os gregos, o templo de adoração das suas Musas; o museu colonial, invertendo o fascínio (mas, retorcidamente, mantendo-o), das suas vítimas. Como um herbário, o museu de *Les statues meurent aussi* (ou o museu colonial *lato sensu*) interrompe o fluxo da vida (a interrupção literal da existência, política e civilizacional, dos países subjugados), congela o tempo, preserva-o para uma estranha memória futura (*Eis os vestígios daquilo que destruímos*). Neste sentido, uma planta seca prensada e uma máscara como as que vemos no filme partilham uma funesta semelhança. (...)

Das estátuas ocidentais decepadas (a *revanche* do Tempo contra os opressores?) para os visitantes do museu, e daí para as máscaras de origem africana, *Les statues meurent aussi* desenvolve-se, parece-nos, sob a ordem do Rosto, convicto da sua força vivente por oposição à imobilidade da estatuária. Não é um plano qualquer, esse que o filme oferece nos primeiros minutos dos visitantes contemplando os expositores (*rectius*, a *montra*, que a câmara sublinha mostrando o puxador lado a lado com as cabeças dos visitantes): plano duplamente subjetivo no qual tanto a obra de arte (neste sentido viva, dotada de visão, subjetificada) como o espectador do filme observam o Outro a observá-lo a eles (reminiscências do negro como atração de circo nos salões da aristocracia europeia?). Nesta espécie de "vida secreta dos objetos" (o que segredarão uns aos

outros quando as luzes do museu se apagam? À *Noite, no Museu...*), os objetos, propõe Negroni, mortos estão quando o olhar vívido sobre eles se evapora. Diríamos que não, que o filme neste ponto cede à intenção poética em prejuízo da coerência do discurso, pois que, momentos depois, asseverará que as máscaras a combatem (à morte), destapam o que ela quer ocultar. Nelas, máscaras, interessa à dupla francesa os rostos e suas particularidades fisionômicas: dentes, lábios, nariz, olhos... Mas não só; as expressões, turbações, traços perenes de vida e de reação ao mundo e suas contingências. Marker e Resnais filmam estes rostos, porém, fora do contexto do Museu, literalmente: arrancam as estátuas e as máscaras das vitrines para as filmar no escuro (*no negro*, dir-se-ia). Um saque ao saque. Movimento de re-deslocação e aparente descontextualização que, paradoxalmente, lhes reforça a potência, o mistério, enfim, a beleza – mas também a inacessibilidade. “*Nous ne savons rien*”, ainda. Gesto minimalista no processo (o trabalho de luz e de câmara servido por travellings e panorâmicas de uma precisão quase absoluta), maximalista no efeito.

As estátuas também morrem, reza o título, mas os mortos, aqui, di-lo também o filme, são sábios (cosmogonia hoje distante, aqui sim, de um espectador ocidental). (...) Veja-se como *Les statues meurent aussi* propõe, através da utilização de imagens e, em particular, de um Mapa que poderíamos designar rizomático (ou do Atlas, para convocar novamente Warburg), uma história da Terra e do continente africano, encontrando-se as diferentes peças deste *foetus du monde* preenchidas com máscaras ou estátuas africanas (semelhantes às que estão expostas no museu do filme). Um rizoma não é necessariamente fértil. Pode estar podre

(como o museu de *Les statues meurent aussi*); a máscara faz, nesse caso, figura de rebelião contra a morte, destapa o que ela quer esconder: a memória, a cultura. (...)

Ao contrário do livro de Frantz Fanon, aqui, pele e máscara são uma só. O seu poder assombrador, perpétuo.

Ce pays de la mort où l'on va en perdant la mémoire.

Francisco Noronha

(texto enxertado de *Les statues meurent aussi: A vida pouco secreta das estátuas*, À pala de Walsh, 2022)

THE OLD PLACE (O VELHO LUGAR)

O desenrolar do diálogo, em voz over, dos dois diretores, associado a um conjunto heterogêneo de imagens e sons das mais diversas procedências, propõe uma desconcertante interpretação da encomenda feita pelo Museu de Arte Moderna de Nova York de um vídeo a respeito do lugar da arte no fim do século XX.

Além do questionamento sobre a situação da(s) arte(s) na passagem do século, *The Old Place* abre lugar para uma interrogação, de tonalidade elegiaca, sobre o estatuto da arte e, de modo mais amplo, da imagem no mundo – sem utopias – contemporâneo.

Essa interrogação desenvolve-se por meio do que a dupla de realizadores denomina, no decurso do vídeo, “exercícios de pensamento artístico”. Ou seja, por meio da justaposição dinâmica das matérias de expressão e da

progressão, sinuosa e enigmática, dessas justaposições, que se encontram na base da composição poética das figuras de pensamento que a obra propõe.

Instigantes relações são estabelecidas – de modo sempre diferenciado – entre reproduções fotográficas de pinturas e esculturas, excertos de filmes de ficção e de documentários, noticiários televisivos, trechos de obras musicais, sons da natureza, de ambientes urbanos ou domésticos, palavras escritas diretamente no ecrã ou então enunciadas, de modo contido e subtil, pelas vozes de Anne-Marie Miéville e Jean-Luc Godard.

Destaca-se, nesse âmbito, a função interrogativa das vozes em diálogo frente às imagens a elas associadas, o uso recorrente de reproduções fotográficas de máscaras e de rostos esculpidos em pedra, das mais diversas origens, no movimento da alternância entre sequências de imagens. E mais do que em qualquer outra obra anterior da dupla ou de Godard, é notável, neste tocante vídeo-ensaio, o papel central desempenhado pelas sobreimpressões entre imagens sucessivas na ordenação da passagem, em cadeia, das representações visuais na tela.

A discussão proposta é historicamente situada no quadro geral da evolução das nossas sociedades. É inicialmente questionada a espetacularização visual dos massacres envolvendo múltiplas comunidades humanas no final do século passado. É, por exemplo, problematizada a tentativa de conferir aura artística à documentação fotográfica de ocorrências bárbaras do final dos anos 1990, tal como o genocídio étnico na Bósnia. Uma curta sequência evoca, de modo extremamente elíptico, o fracasso das utopias

revolucionárias do século.

Além da afirmação, subliminar, da necessidade de uma moral estética na relação com a representação de acontecimentos da história contemporânea, *The Old Place* aponta para a importância de uma abertura do olhar ao redor, aparentemente banal, de instantes do quotidiano que não sabemos ver.

Na sequência “A infância da arte”, que constitui o discurso do método central deste vídeo-ensaio, afirma-se que o pensamento artístico se inicia com a “invenção de um mundo possível”. A invenção desse mundo, no caso da obra em questão, exige uma abertura para esse visível não visto na textura mais íntima do quotidiano, na trágica história das massas e na melancólica trajetória da imagem no século XX, fadada, no apagar do século, a servir de suporte a mensagens publicitárias. Contrariamente, na sequência citada, que dialoga com o último episódio de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), intitulado “Os signos entre nós”, é exaltada a fecundidade heurística da arte da montagem, a sua capacidade de aproximação de representações visuais que remetem para realidades humanas e históricas heterogêneas, entre as quais algum tipo de parentesco visual, entretanto, é suscetível de ser estabelecido.

Parafraseando o que dizia em 1918 o poeta francês Pierre Reverdy, próximo dos pintores cubistas: “quanto mais distantes e justas forem as ligações das duas realidades, mais a imagem será forte – mais ela terá poder emotivo e realidade poética”. Assim concebida, pura criação do espírito, a imagem é forte não porque seja brutal ou fantástica, mas porque a

associação das ideias é longínqua e justa.

Henri Arraes Gervaiseau

(*The old place (O velho lugar)*, 1998)

O MOVIMENTO MAIOR DAS ESTÁTUAS

Lo Sguardo di Michelangelo (2004) foi mal traduzido para “Eye to Eye”, nos Estados Unidos. De certeza para equiparar os dois Michelangelos, quando o que se passa é toda outra coisa, totalmente. Richard Fleischer, em *Just Tell Me When to Cry* e a propósito das re-filmagens de *His Kind of Woman* (*Redenção*, 1951), filme produzido por Howard Hughes, conta que o magnata lhe disse que não se importava quanto tempo demorasse ou quanto custasse, mas que queria que tudo ficasse perfeito. E a partir daqui é Fleischer quem conta: “(...) when is anything perfect? How do you know when you’ve achieved it? Maybe Michelangelo would know. He threw a hammer at the *Pietà* to mar it when it was finished because he thought he had blasphemed. He believed he had created something perfect and that that was a privilege reserved only for God. Not being Michelangelo, I was in constant danger of unwittingly committing blasphemy.” [“(…) quando é que algo é perfeito? Como sabemos quando o alcançámos? Talvez Miguel Ângelo saiba. Atirou um martelo à *Pietà* para a danificar quando ficou pronto, porque pensou que tinha blasfemado. Acreditava que tinha criado algo perfeito e que esse era um privilégio reservado apenas a Deus. Não sendo Miguel Ângelo, eu corria o perigo constante de cometer uma blasfêmia sem querer.”] No olhar de Antonioni, também só essa reverência, também só essa certeza de “not being Michelangelo” se vê. Por isso é que dentro da basílica

de San Pietro in Vincoli, no túmulo encomendado para o Papa Júlio II, as esculturas se vêm em contrapicado e Antonioni em picado as olha, imperando o silêncio. A imagem acima é do primeiro plano em que as estátuas aparecem e o que se segue são as variações possíveis sobre esse tema dominante do picado e do contrapicado. Antonioni e o seu e nosso mestre, Michelangelo, para quem se pode olhar apenas de baixo para cima e com cautela, para a beleza não nos cegar. Assim se despediu Michelangelo Antonioni, aprendiz até ao fim.

João Palhares

(*O Movimento Maior das Estátuas*, À Pala de Walsh, 2014)



ISABEL LOPES GOMES

Nasceu em 1976. É Doutoranda na Universidade de Coimbra no Colégio das Artes, no Doutoramento em Arte Contemporânea, e membro do CEIS 20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX. Realizou documentários sobre artistas, entre os quais: *Arte Vida / Vida Arte - Alberto Carneiro* (2013); *Spiritual Exercises - Bosco Sodi* (2014); *Rua José Escada - José Escada* (2015) e *Pintar a Ideia - Manuel-Casimiro* (2018). Em 2024 irá estrear o seu último documentário - *Retrato de Ausência* - sobre a obra do artista Nikias Skapinakis. Realizou e apresentou diversos magazines culturais exibidos na RTP: ZOOM; Estação das Artes; Documentários sobre a Bienal de Veneza e o Photo Espanha assim como a Série Design PT exibida em 2015 na RTP2. Foi curadora em 2019 da exposição: *Da história das imagens* (o fotográfico na obra de Manuel Casimiro) apresentada no Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva.



EDUARDO PAZ BARROSO

Porto, 1957.
Professor catedrático de Ciências da Comunicação na FCHS da Universidade Fernando Pessoa. É investigador do LabCom da Universidade da Beira Interior. Obteve o título de Agregado pela Faculdade de Letras e Artes Universidade da Beira Interior (2009). Doutor em Ciências da Comunicação pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa (2002), licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1986). Programador cultural e artístico em diversas instituições públicas e privadas a convite das quais também tem feito inúmeras conferências. Presidiu ao centro de espetáculos Coliseu Porto, nomeado pelo Município do Porto, Ministério da Cultura e Área Metropolitana do Porto (2014-20). Foi o primeiro Diretor do Teatro Nacional S. João (1992-95). Foi colaborador do SBAL da Fundação Calouste Gulbenkian, foi jornalista profissional e integrou o painel de júris do ICA. Escreve sobre artes, cinema, literatura e estudos mediáticos. Autor de dezena e meia livros e de mais de uma centena de artigos em publicações de referência e de diversos catálogos sobre artes plásticas.



EDUARDO BRITO

Eduardo Brito trabalha em cinema, escrita e fotografia. No cinema, a que se tem dedicado principalmente, escreveu e realizou a longa-metragem *A Sibila* (2023), a partir do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís. Realizou várias curtas-metragens, entre as quais *Penúmbria*, *Declive* e *Úrsula*. Escreve regularmente argumentos para filmes de vários realizadores, entre os quais *O Pior Homem de Londres*, de Rodrigo Areias, *A Glória de Fazer Cinema em Portugal*, de Manuel Mozos ou *O Homem Eterno*, de Luís Costa. Entre a fotografia e a escrita, os seus trabalhos exploram quase sempre os temas verdade-ficção-memória, bem como a relação texto-imagem: assim por exemplo com os livros *As Orcadianas*, *East Ending*, *Fala Comigo*, *Pedra* e *Histórias Sem Regresso*. Eduardo fez especialização em guionismo na Escuela Internacional de Cine y TV, em Cuba. Fez o mestrado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com a dissertação “Claro Obscuro - Em Torno das Representações do Museu no Cinema”. É assistente convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – onde é também doutorando – e na ESAD.

PRÓXIMAS SESSÕES

16 NOV | SÁB | 17:00

Conversa com Nuno Crespo, crítico de arte e professor de filosofia, e Elisabete Marques, poeta.

CARAVAGGIO

Derek Jarman | UK | 1986 | 93'

14 DEZ | SÁB | 17:00

Conversa com Edgar Pêra, cineasta, e Luis Miguel Cintra, ator.

MÁSCARA DE AÇO CONTRA ABISMO AZUL / REMORSO FÍSICO

Paulo Rocha | POR | 1989 | 64'

A POUSADA DAS CHAGAS

Paulo Rocha | POR | 1972 | 20'

CRIME / ABISMO AZUL / REMORSO FÍSICO

Paulo Rocha | POR | 2009 | 15'

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Linhas gerais:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede
fixa nacional.



Apoio institucional



CULTURA