BATALHA CENTRO DE CINEMA

Curso de Crítica de Cinema
A Forja — 2.ª edição

Programa
Num tempo de comunicações de massas e de telecomunicação permanente, a relação com as mensagens é determinada pela sua inflação — a multiplicação é de tal ordem que ninguém doravante pode aspirar a apreender a totalidade dos dados de um determinado assunto — e pela sua renovação contínua — que logo acarreta um esquecimento paralelo. Quando tudo é "informação" — um *slogan* que afirma que "a publicidade é informação" chegou mesmo a ser promovido —, a recepção das mensagens confunde-se com o mero consumo. A reflexão crítica é excluída, quanto mais não seja porque requer tempo. As "artes" não escapam às regras de funcionamento da circulação de mensagens e, como mercadorias, obedecem às leis do mercado. A crítica de arte nasceu, no século XVII, da emancipação dos pintores em relação aos temas de encomenda impostos pela Igreja e pela corte: cenas bíblicas e retratos. A criação da Academia das Belas Artes implicou a necessidade de expor — abrem-se imediatamente a seguir os "salões" de pintura — e de avaliar. Na verdade, a palavra "arte" adquire nessa altura o seu sentido moderno, ao mesmo tempo que se abre o mercado. Tal como a fotografia foi inicialmente considerada como "o retrato dos pobres", o cinema pode ser qualificado, no início do seu desenvolvimento, como a "arte dos pobres" — mais ainda do que o folhetim, aparecido um século antes com os primeiros suportes da comunicação de massas, os jornais, que se dirigia apenas à ínfima minoria alfabetizada da população. Por conseguinte, a crítica desde sempre oscila entre uma função promocional e uma reflexão — estética, ética e política — sobre as obras produzidas, muitas vezes elaborada pelos próprios artistas, quando analisam retrospectivamente a sua experiência e prática. O curso de crítica que propomos não visa formar críticos profissionais — cuja reflexão será sempre condicionada pela função social de «guia do gosto», submetido à oferta dum mercado regido por interesses e hábitos pouco ou nada «artísticos», que desempenham — mas antes espectadores críticos.

Saguenail (Serge Abramovici)
Curador convidado

Aula 1 | 9 de Janeiro de 2024
Serge Abramovici
Utilidade da crítica

Aula 2 | 16 de Janeiro de 2024
Serge Abramovici
Fundo e forma

Aula 3 | 23 de Janeiro de 2024
Maria do Carmo Piçarra
Toda a obra é situada

Porto.

Aula 4 | 30 de Janeiro de 2024
Maria do Carmo Piçarra
Tomadas de posição

Aula 5 | 6 de Fevereiro de 2024
Matilde Seabra
Crítica de artes plásticas

Aula 6 | 20 de Fevereiro de 2024
Serge Abramovici
Fugas

Aula 7 | 27 de Fevereiro de 2024
Nathalie Mansoux
Especificidade do cinema

Aula 8 | 12 de Março de 2024
António Guerreiro
Crítica literária

Aula 9 | 19 de Março de 2024
Serge Abramovici
Teorias da montagem

Aula 10 | 26 de Março de 2024
Serge Abramovici
Programa narrativo e coerência

Aula 11 | 2 de Abril de 2024
Fernando Lapa
Crítica musical

Aula 12 | 9 de Abril de 2024
Serge Abramovici
Lançamento do trabalho prático

Aula 13 | 16 de Abril de 2024
Nathalie Mansoux
Condições de produção

Aula 14 | 23 de Abril de 2024
Inês Sapeta Dias
O meio, o circuito

Aula 15 | 30 de Abril de 2024
Jorge Louraço
Crítica de artes performativas

Aula 16 | 7 de Maio de 2024
Cristina Fernandes
Rever os filmes

Aula 17 | 14 de Maio de 2024
Inês Sapeta Dias
O cinema em Portugal

Aula 18 | 21 de Maio de 2024
Serge Abramovici
Leitura, revisão e avaliação dos textos produzidos, fecho do curso

Aula 1 | Utilidade da crítica
Serge Abramovici

A necessidade da crítica não é óbvia: se, por um lado, ela poderia, teoricamente, ajudar o autor a tomar consciência do seu percurso e da sua originalidade, levando-o a corrigir certos defeitos ou cedências – conscientes ou inconscientes –, e permitindo-lhe crescer em exigência estética, não é certo que os artistas – que se distinguem da maioria da população pela exacerbação do seu ego – estejam efectivamente interessados em receber avaliações e comentários nem sempre elogiosos; importam-se mais frequentemente com o sucesso e o reconhecimento público – que uma crítica negativa poderia prejudicar. Por outro lado, a crítica é suposta «guiar o gosto» do público, considerado consumidor virtual, tal como a publicidade tem como função guiar o gosto do cliente. Nasceram quase concomitantemente, no século XVII, a Academia das Belas Artes, o mercado da arte – já não submetido à exclusiva encomenda da Igreja e da corte – e a crítica de arte –, tendo o próprio conceito mudado de significado e adquirido o seu sentido moderno. Ora, este *gosto*, tanto do público como dos críticos, encontra-se enfeudado noutros factores que não o critério estético, tais como os costumes, a moda, etc. Sobretudo, o público não vai ver uma obra de arte – é preciso lembrar-se que o rótulo de «arte» (sétima) foi concedido ao cinema tardiamente e começou por ser apenas um rótulo publicitário para filmes históricos ou reconstituindo cenas bíblicas – para pensar, mas apenas para se distrair, para se *divertir* no sentido pascaliano. Brecht chamava a atenção para o facto de que o público exprime a sua opinião apenas sob forma reificada: através da compra do bilhete. Dados os custos da produção *standard*, a obra cinematográfica é, mais do que qualquer outro produto cultural, antes de tudo uma mercadoria. As reflexões mais profundas e produtivas terão porventura sido elaboradas não tanto por críticos, mas por alguns cineastas que não separavam a prática da análise teórica. No tempo do cinema mudo, os cineastas russos – Lenine criou a primeira escola de cinema, atribuindo ao media uma função essencialmente propagandística –, Vertov, Kulechov, Pudovkine e sobretudo Eisenstein, fixaram por escrito as bases teóricas da montagem cinematográfica; em França, Delluc, Epstein e L'Herbier também escreveram as suas considerações estéticas. Mais tarde, Bresson redigiu as suas «Notas sobre o cinematógrafo» que, pela radicalidade das suas tomadas de posição estética, exerceram e continuam a exercer uma grande influência sobre os novos cineastas, da «nova vaga» até aos nossos dias. Curiosamente, quando os críticos – autores frustrados? – passam à realização – quase todos os realizadores da «nova vaga» francesa pertenciam inicialmente ao corpo redactorial dos *Cahiers du cinéma* –, também abandonam a sua actividade crítica – aplicando inconscientemente o preceito jurídico que estipula que não se pode ser simultaneamente juiz e parte interessada. De algum modo, o único que prossegue a sua actividade crítica, mas doravante nos próprios filmes e nos comentários neles integrados, é Godard, com uma interpretação muito pessoal das correntes que atravessaram e orientaram a evolução do media. Dos anos 60 para cá, o dinamismo das revistas de cinema foi decaindo – a ponto de os Cahiers du cinéma passarem a fazer o elogio incondicional de séries televisivas. Doravante, os críticos limitam-se pois a desempenhar a sua função promocional e publicitária. A sua competência avaliativa aparece cada vez mais duvidosa – basta observar a lista dos filmes premiados nos grandes festivais e nos óscares para constatar que as obras mais inovadoras, no cinema como em qualquer outro domínio cultural, não têm vindo a ser imediatamente reconhecidas. A reflexão crítica nesta área faz obviamente falta, mas quem é que verdadeiramente a quer?

Bibliografia:

Bertolt Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*; L'arche.
Walter Benjamin, *A Obra de Arte Na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*; Volume 1. Coleção L&Pm Pocket.
Dziga Vertov
https://artecontemporaneaeahc.files.wordpress.com/2016/10/textos-vertov.pdf
Lev Kulechov, *A Arte do Cinema e outros escritos*; tradução de Valérie Pozner, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994.
Vsevolod Pudovkine, *Film Technique and Film Acting — The Cinema Writings of V.I. Pudovkin*.
Serguei Eisenstein, *Reflexões de um Cineasta*; Tradução: José Fonseca e Costa; Bertrand.
Louis Delluc, *Cinéma & Cie (1919) Confidences d'un spectateur*; Grasset
Louis Delluc, *Le Cinéma et les cinéastes (1985) Ecrits cinématographiques I*; Cahiers du Cinéma.
Louis Delluc, *La Jungle du cinéma (2016)*; Les éditions du Sonneur.
Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma, tome 1 (1974)*; Seghers.
Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma, tome 2 (1975)*; Seghers.
Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*; Éd. d'Aujourd'hui, 1977.
Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*; Porto Editora.
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*; Gallimard.

Aula 2 | Fundo e forma
Serge Abramovici

A originalidade é pretensamente a principal qualidade de uma obra de arte e uma das funções da crítica é alegadamente detectar e descrever as inovações apresentadas pelo objecto sobre o qual se debruça. Ora, a grande maioria dos filmes podem ser contados ou resumidos, pois a sua matriz é essencialmente narrativa, devedora, quando não directamente adaptada, de formas literárias, tanto dramáticas como romanescas. Logo, a emoção provocada será também de ordem mais dramática do que estética – razão pela qual os actores se revelam determinantes na apreciação dum filme, a ponto de lhes ser atribuída a autoria dos filmes, em detrimento do realizador. É preciso ter igualmente em conta que, enquanto modo de narrar uma história, o cinema aparenta-se aos contos infantis que devem obedecer a padrões fixos – o beijo final é a versão adulta do «viveram para sempre felizes e tiveram muitos filhos» – e a fabricação dos filmes num modo industrializado, logo repetitivo, incide antes de tudo sobre os géneros mais populares e convencionalizados. Portanto, os critérios de qualidade artística só incidem sobre as produções mais sofisticadas, geralmente destinadas à exportação após um circuito festivaleiro. As inovações comentadas pela crítica dizem sobretudo respeito aos *conteúdos*: temática, vertente moral, desenrolar dos acontecimentos, etc. No entanto, não pode existir um conteúdo verdadeiramente inovador se não gerar a necessidade duma forma nova para nela se inscrever. Por outras palavras, o *fundo* é inseparável da *forma*. Um discurso que se pretende original, ou pelo menos diferente, será assimilável aos mais comuns e convencionais se não adoptar uma forma capaz de pôr em xeque a preguiça intelectual que tende a uniformizar tudo. Dito isto, a inovação formal não possui valor em si, deve sim produzir um conteúdo inesperado sob pena de ficar reduzido a uma forma oca, gratuita e sem sentido. Obviamente, num media cujos custos de produção são superiores a todas as outras formas de espectáculo, a inovação estética não pode ser uma obrigação. Mas a sua presença na obra analisada pode constituir um critério de avaliação – aliás, pode mesmo funcionar negativamente: nem todos os críticos apreciam ser confrontados com formas desconhecidas e discursos menos fáceis de apreender imediatamente. Em boa verdade, a crítica traduz muito frequentemente uma impressão espontânea e não procura legitimá-la com análises rigorosas. Recusa-se a verbalizar critérios. Todavia, a crítica não é – nem pode ser – insensível a fenómenos de moda; bem pelo contrário, antes de visionar um filme, os críticos, ciosos de condicionar antecipadamente as suas expectativas, costumam consultar a respectiva ficha técnica; muitas vezes até lêem de antemão o que os seus colegas eventualmente já escreveram sobre o filme, a fim de construir a sua própria opinião em sintonia ou em oposição com tal ou tal confrade. Se alguma evolução estética há no cinema de grande público, ela deve-se à capacidade por parte da máquina hollywoodiana de absorver inovações formais, desligando-as do seu conteúdo – a banalização do *jump cut* desde *O acossado* é um bom exemplo desse tipo de apropriação. Mas as obras realmente originais e inovadoras continuam a destacar-se, acidentes isolados, como os «faróis» de Baudelaire, inimitadas/inimitáveis no meio da «enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica» segundo a formulação de Deleuze.

Bibliografia:
Gilles Deleuze, *A imagem movimento — Cinema 1*; Sistema solar — Documenta.
Gilles Deleuze, *A imagem tempo — Cinema 2*; Sistema solar — Documenta, 2015.
Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre: la nouvelle modernité du cinéma*; Denoël, 1982.

Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*; Éditions de la Différence, 1986.
Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*; Éditions de la Différence, 1995.

Aula 3 | Toda a obra é situada
Maria do Carmo Piçarra

O filme (e o modo de escrever sobre cinema) como "sintoma(s)" da situação política
Maria do Carmo Piçarra

Se nasceu como diversão de feira, o cinema rapidamente registou acontecimentos histórico-sociais e tomou posição. A teoria realista de Bazin contraposta à teoria formalista de Eisenstein traduzem essa bipolaridade, entre um cinema mimético, de fixação do real, e um cinema de intervenção, de transformação social, integrado num gesto de "politização da arte" e posto ao serviço de uma "história dos vencidos", transversal a uma historiografia do cinema – cuja narrativa é feita sobretudo a partir de uma bitola ocidental e em cuja escrita os críticos de cinema muitas vezes participaram – problematizável.
As *Histoire(s) du cinema* imaginadas por Godard não só examinam o conceito de cinema como perspectivam a relação deste com o século XX, como história e atendendo às estórias da fabricação dos filmes em contexto sócio-político. Afirmando-se como exercício de metacinema a partir do qual olhar o mundo, considera o pensamento e a história de modo cinemático, constituindo-se como outra forma de crítica / escrita cinematográfica. Porém, esta constelação proposta por Godard não vai suficientemente longe na consideração dos filmes feitos noutros espaços ou através de outros modos de fabricação. Considerar-se à, por isso, a genealogia de modod de fazer cinema político, em que a realização de filmes tanto esteve empenhada na descolonização (Por um Terceiro Cinema) como se quis impor assumindo as potencialidades de uma "Estética da Fome", práticas cinematográficas "corsárias" ou, partindo do realismo, se assumiu como gesto político (realismo britânico). Assim, considerar-se-á cinemas revolucionários realizados no âmbito do Internacionalismo e debatendo os mesmos e sua sustentação a partir do pensamento e escrita engajada sobre cinema. O que resta desta genealogia de modos políticos de produzir (e escrever sobre) filmes? É a partir de outros espaços –Índia, países africanos, América Latina – que se faz resistência a modos de produção constrangidos pelo olhar afunilado de projecção em pequenos ecrãs?

Bibliografia:
Bazin, A. *O Que é o Cinema?* Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
Ferro, M. *Cinéma, une vision de l'histoire*. Trieste: Éditions du Chêne, 2003.
Godard, J.-L., & Ishaghpour, *Y. Cinema*. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2005.
Kracauer, S. *From Caligari to Hitler*. Princeton Press University,
Lindeperg, S., *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*. Paris, Odile Jacob, 2007.
Mestman, M., *Estados Generales del Tercer Cine*. Los documentos de Montreal, 1974.
Buenos Aires, *Red de Historia de los Medios-Prometeo*, 2014.
Filippi, A. e Mestman, *M., Los condenados de la tierra (1966-1968). Una película entre Italia, Europa y el Tercer Mundo*. Buenos Aires-Madrid, Editorial Akal, 2022.
Piçarra, M. d. C., *Projectar a Ordem. Cinema do Povo e Propaganda Salazarista*. Lisboa, Os Pássaros, 2020.
Piçarra, M. d. C., *Olhar de Maldoror. Singularidade de um cinema político*. Porto, Edições Húmus, 2022.
Salazkina, M.. *World Socialist Cinema Alliances, Affinities, and Solidarities in the Global Cold War*. University of California Press, 2023 (acessível online aqui: https://chooser.crossref.org/?doi=10.1525%2Fluminos.154)

Aula 4 | Tomadas de posição
Maria do Carmo Piçarra

O cinema é uma arma. Censura a filmes e (à) a crítica de cinema
Maria do Carmo Piçarra

Nos países democráticos, a censura exerce-se como forma de controlo antes da apresentação dos filmes em circuito comercial. É feita por indivíduos reunidos em comissão de representação do Estado ou comissões profissionais, para autorizar ou interditar a projecção pública, total ou parcial, incluindo a classificação etária. Apresentada como mecanismo de autodefesa social, exerce-se frequentemente com graves desvios – assentes na subjectividade e favorecimento de interesses – à intenção com que foi criada. Além da censura oficial, esta existe em todas as fases do processo de realização. Pode materializar-se através da censura económica (recusa de financiamento), ou, em sociedades em que a televisão e a internet são dominantes como "janelas de exibição", através da autocensura (autor sujeitando-se a constrangimentos visando a difusão nos pequenos ecrãs), a de situações de "censura à posteriori" (grupos tentam impedir a exibição).
Em regimes ditatoriais, a subjectividade e arbitrariedade da censura é quase total, visando o controlo dos imaginários, a projecção de uma construção social da realidade, definida politicamente pelo Estado, impondo o terror como modo de autocensura.
Em Portugal, a censura aos espectáculos cinematográficos foi legislada em 1927, mas só em 1948 foi instituída a censura prévia, criando-se a Comissão de Censura dos Espectáculos e do Fundo do Cinema Nacional. A acção era complementar, exercendo-se a priori, assentando em critérios vagos, de moralismo estrito, vagamente definido na lei. Além dos constrangimentos à circulação de produção estrangeira, condicionou-se a expressão de movimentos cinematográficos emergentes (neorrealismo), de autores integrados nestes, e a actividade dos cineclubes, determinante para a emergência de uma
nova crítica de cinema. Após o restabelecimento da democracia, como perdura o "medo de existir" (Gil) e o controlo do cinema?
Além do caso português, analisaremos casos de controlo das tomadas de posição de autores e críticos nas democracias francesas e norte-americanas. Mundialmente, como é que a censura é um dispositivo de vigilância e punição dos autores que usam o cinema para tomar posição? De Vautier, a Jocelyne Saab, passando por Sarah Maldoror e Heiny Srour – destacaremos o caso das mulheres – há uma genealogia a analisar e recuperar para circuitos de exibição alternativos e debate em espaço público. Qual o papel que a escrita sobre cinema pode ter para contrariar a invisibilização a que são sujeitas?

Bibliografia:
António, L. *Cinema e Censura em Portugal (1926-1974)*. Lisboa: Arcádia, 1978.
Areal. L. 2011. *Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães*. In LOPES, F. (Org.) Cinema em Português: Actas das II Jornadas. Covilhã: LabCom Books.
Areal, L. (2011). *Cinema Português—Um País Imaginado* Vol. I - Antes de 1974. Lisboa: Edições 70.
Azevedo, Manuel. *O Movimento dos Cine-Clubes*, Lisboa, Seara Nova, 1948, p.14
_____. *Uma valiosa iniciativa*, Invicta-Cine, 1934, p.25.

Barroso, E.P.*Justificação e Crítica do Cinema Português. Anos 60. Anos 70*. Lisboa, FCSH-UNL, 2002.
Cabrera, Ana. *Censura Nunca Mais! A Censura Ao Teatro E Ao Cinema No Estado Novo*. Alêtheia, 2013.
Costa, *A. Breve História da Imprensa Cinematográfica Portuguesa*. Porto. Cine-clube do Porto.
Cunha, P. "A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa. O caso Diário de Lisboa, 1968". Colóquio Internacional "O Cinema Através da Crítica. Cinema, Teoria, Literatura e Crítica de Cinema na Península Ibérica". Coimbra, 2008.
Cunha, P. & Penafria, M. (Eds). *Crítica de Cinema – Reflexões Sobre um Discurso*. Covilhã, LabCom.IFP, 2017.
Fino, A. M. *Contributos Para o Estudo do Cinema Português nas Décadas de 1980 e 1990. Uma Visão Através da Imprensa*. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2013.
Lindeperg, S. Nuit et Brouillard. *Un film dans l'histoire*. Paris, Odile Jacob, 2007.
Lourenço, Jaime. "A evolução da imprensa sobre cinema em Portugal. Da ditadura aos primeiros anos da democracia". Media & Jornalismo, pp. 149-164.
Piçarra, M. d. C. *Azuis ultramarinos. Propaganda e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70, 2015.
Piçarra, M. d. C. *O cinema Ideal e a Casa da Imprensa: 110 anos de cinema*. Lisboa: Guerra & Paz, 2014.
Zanoni, Fábio "O Cinema, Os Cineclubes e a Censura: Uma Breve Genealogia Das Práticas Culturais Portuguesas". Tempos Históricos, Volume 18, 2014, pp. 255-285

Aula 5 | Crítica de artes plásticas
Matilde Seabra

A aula n. º5 será dividida em três temas **DENTRO**, **FORA** e **MEIO.**
Aula de componente prática e de conversa aberta, para uma ***construção coletiva*** que tenta mostrar diferentes manifestações artísticas para diferentes experiências.
Serão distribuídas e partilhadas, por cada participante, imagens de obras de arte, assim como citações de artistas ou pensadores com o objetivo de diversificar a leitura e a interpretação do gesto criativo.

#

DENTRO

Whitecube* e *Blackbox
novas espacialidades para a intervenção artística na arquitetura dos Museus e de Espaços de Arte
Artista-Investigador
Ciência e Arte — museu como lugar de intervenção e de produção de conhecimento aberto
Performance e Instalação Artística
Processo criativo ou Obra de Arte Total
Existe um papel de artista? destruição e rutura — reconstrução e metamorfose

#

FORA

Movimentos como Land Art; Arte e Ecologia
Caminhada como prática estética
criação artística a partir das especificidades do lugar e da paisagem
Processos de recolha como prática artística
diário, vídeo, outros registos, desenho, cartografia e mapas mentais

#

NO MEIO

Fruição —– leitura objetiva e subjetiva
Expressão de si — Colocar-se no lugar do outro
Conceito, Corpo e Espaço — ato de sair de nós mesmos
Construção individual e construção coletiva na experiência da arte — erudição ou prazer
Arte aos Cidadãos — Reivindicação e Ativismos estimulados por práticas artísticas.

caixa de palavras e conceitos

PRÁTICAS ARTÍTICAS
Manifestos artísticos
Site-specific
Ready-made
Arte Conceptual
Estilos da pintura

ARTISTAS
Francis Alys, Paula Rego, Carlos Bunga, Alberto Carneiro, Lourdes de Castro, Robert Smithson e Nancy Holt, Lygia Pape, Robert Doisneau, Joseph Beuys, Nam June Paik, Ana Mendietta, Candida Höfer, Mónica de Miranda

Aula 6 | Fugas
Serge Abramovici

É com o cinema, mais ainda que com os jornais que só se dirigiam a uma minoria da população alfabetizada, que nasce a "cultura de massas". A massa é definida a jusante pela audiência inaudita que o novo espectáculo conheceu (os filmes circulam no mundo inteiro e são vistos por milhões de espectadores) mas também a montante pelo modo industrial do fabrico das obras, com classificação por géneros — westerns, burlescos, sentimentais, policiais, etc. — e pelo público visado. Sem falar de cineastas que abandonaram totalmente a postura de "autoria" — antes de dirigir, em Hollywood, filmes comerciais, Ted Kotcheff realizara, na Grã-Bretanha e na Austrália, filmes notáveis tanto ao nível da *mise en scène* quanto ao da escolha das temáticas, tais como *Two gentlemen* ou *Outback* — pois a ideia de "filme de género" é uma poderosa tentação para um grande número de realizadores. Em França, por exemplo, Claude Chabrol vai experimentando periodicamente realizar filmes de diferentes géneros, da comédia ao policial ou ao filme de terror. Nos Estados Unidos, realizadores independentes, como Jim Jarmush, deixam-se atrair pela mistura filme de gangster e filme de Karaté (*Ghost Dog — O método do Samurai*) ou filme de terror e de ficção científica (*Os mortos não morrem*). Contrariamente aos casos acima citados, a fuga pode consistir em mudar de assunto mantendo estritamente a mesma estética formal que desse modo se esvazia. Assim, os *travellings* rápidos de Martin Scorsese que marcavam um tom distinto em *Nova Iorque fora de horas* ou *Tudo bons rapazes* parecem destoar quando se trata da descrição duma sociedade pomposa em *A idade da inocência*. E os lentos e intermináveis *travellings* de Béla Tarr que materializam as *Harmonias Werckmeister* perdem sentido, tanto para traduzir a perseguição como para criar o *suspense*, no *Homem de Londres*. Aliás, os autores não raro cedem à tentação de fazer mais do mesmo, de maneira pouco criteriosa. E lamentavelmente expectável Godard faz Godard, Monteiro faz Monteiro…
A fuga pode ser um escudo, fuga para o estetismo em Werner Herzog, para o hermetismo em Philippe Garrel, ou para um pretenso segundo grau – que, por se confundir com o humor, escapa à crítica — em Miguel Gomes. Aquilo a que chamo "fuga" traduz-se invariavelmente por uma inadequação da forma ao fundo, em detrimento deste último – em *Tabu*, a sequência introdutória, abertamente paródica, tem como função conferir ao resto do filme, por contraste, uma auréola de seriedade, camuflando destarte a profunda sobranceria do teor, a saber que a guerra de libertação foi provocada por uma rivalidade amorosa. Atitude bastante mais deplorável quando se constata nas escolhas dos cineastas mais originais, mais "autores".

Bibliografia:
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*
Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*

Aula 7 | Especificidade do cinema
Nathalie Mansoux

As primeiras imagens de Muybridge permitiram observar a decomposição de um movimento de um homem a andar ou de um cavalo a trotar. Ao contrário do que se passava anteriormente com as imagens estáticas da pintura, passou-se a ter "imagens no tempo". Esta descoberta marcou os primórdios do tempo em acção, o início do cinema.
A partir daí foi preciso pensar a relação dos seres humanos com o tempo filmado. Os primeiros filmes parecem acelerados porque o número de imagens por segundo das captações não correspondiam ao ritmo real dos movimentos filmados. Rapidamente, o cinema começou a jogar com o tempo, domesticando-o, dirigindo-o, voltando atrás (*flashback*), saltando em frente (*flashforward*), abrandando-o (*slow motion*), comprimindo-o (*fast motion*), a utilizar elipses, acelerações, abrandamentos e outros recursos de narração e montagem, mais ou menos perceptíveis.
Existem múltiplas maneiras de representar o tempo no cinema: narração de um tempo histórico, sensações do tempo (meteorológico, ciclo das luzes, etc.), condensação do tempo, suspensão ou ritualização do tempo, espera, fragmentação, repetição, duração, etc. A própria experiência da sala de cinema, escura e fechada, também permite que nos isolemos do tempo real e social das nossas vidas, alterando a nossa linearidade temporal.
Nesta sessão, vamos concentrar-nos numa das especificidades do cinema: a sensação da duração no cinema, no tempo da deslocação de uma personagem ou da dor sentida pelo esforço, no tempo "real", vivido no espaço-tempo dos planos de um filme e nas suas construções. Vamos focar-nos na composição, real ou encenada, do movimento e do tempo nos planos longos e nos planos-sequência.

Bibliografia:
Bachelard, Gaston. *A dialética da duração*, 1936
Bazin, André, *O que é o cinema?*, 1962
Biro, Yvette*. Le temps au cinéma: le calme et la tempête*, 2007
Deleuze, Gilles. *A Imagem–Tempo*, 1985
Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 2010.

Aula 8 | Crítica literária
António Guerreiro

I – Crítica e teoria: as metodologias críticas e os instrumentos analíticos fornecidos pelas ciências humanas (a filosofia, a psicanálise, a linguística, a antropologia).
II – A crítica e o ensaio como géneros literários.
III – Duas figuras representativas de uma época de "encantamento" da teoria (quando a crítica se tornou teoria): o teórico da literatura e o crítico militante.

I – A crítica na época do "desencantamento teórico" e político (a crítica depois da teoria).
II – O paradigma dos estudos culturais (o que é feito do "texto"?)
III – A crítica face a uma nova categoria de "literatura mundial"

Aula 9 | Teorias da montagem
Serge Abramovici

Graças ao treino envolvido na aprendizagem da leitura — ou da audição nas culturas orais —, a sucessão das imagens é interpretada como sequência narrativa (o cinema funciona como uma literatura simplificada) — e o audiovisual tem-se colocado em concorrência directa com a tradição literária herdada da Antiguidade. Foi, aliás, a formulação "câmara-caneta" (*caméra-stylo*), proposta do por Alexandre Astruc, que fundamentou o conceito de "autor" defendido pelos críticos da revista Cahiers du cinéma. O cinema americano pretendeu ser intensamente narrativo e desenvolveu regras e técnicas de "continuidade" e não tanto de "montagem"; ora a continuidade é mais assegurada pelo som e pelo movimento do que pelas componentes da imagem. Nas suas curtas-metragens, Saguenail transgrediu sistematicamente as regras da continuidade, mantendo-a não obstante a mudança de direcção — lei dos180° — em "Antes de amanhã", de actores em "A Imitação", de cenários em "Acentuado arrefecimento nocturno", de lugares e de personagens em "O cemitério". A prossecução dum diálogo, técnica herdada da tradição teatral, que se tornou primordial quando o cinema passou a ser sonoro (falante) basta para estabelecer a continuidade actancial. Ora, durante longos anos, o cinema foi mudo. A banda desenhada forneceu-lhe os princípios de planificação da acção (*découpage*). *L'arroseur arrosé*, banda desenhada da autoria de Christophe e o filme homónimo dos Irmãos Lumière datam ambos do mesmo ano, 1895, sem que se possa retrospectivamente discernir quem copiou quem; filmadas "em plano geral", as cenas sucedem-se e a mudança de cena corresponde a uma mudança de *décor*.
Foi a necessidade de teorizar — já em 1919, Lenine, criara a primeira escola de cinema com fins de propaganda — que vai levar os cineastas soviéticos a desenvolver a noção de "montagem".
Corolário do "efeito Kulechov": o funcionamento projectivo do visionamento e o olhar como ligação entre os planos.
Eisenstein, da "montagem das atracções" à "montagem intelectual", da gestão dos tempos fortes à formulação de uma ideia por associações pictóricas, da continuidade à comparação e à metáfora (influência: a sequência inicial de *Modern Times* de Charles Chaplin).
As «leis da montagem» e as infracções a essas leis: o falso raccord (direcção dos olhares e dos tiros em *A carreira da flecha — The run of the arrow* – de Samuel Fuller), a supressão do contra campo (os primeiros "jump-cuts" em *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard), ou mesmo a descontinuidade (a fuga de Pierrot e Marianne em *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard).
Por fim, a montagem inclui uma gestão do tempo e a escolha dum plano-sequência em lugar duma sequência fragmentada em planos é também portadora de significado (fixação do ponto de vista do espectador, diferente do ponto de vista do herói, no primeiro plano de *Touch of evil* de Orson Welles, e comentário da duração e significação desse plano em *The player* de Robert Altman).

Bibliografia:
Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*
Gilles Deleuze, *L'image-temps*
Serguei Eisenstein, *Film form, film sense*
Jean-Pierre Aumont, *Montage Eisenstein*

Aula 10 | Programa narrativo e coerência
Serge Abramovici

Para captar o interesse do espectador, em todas as obras narrativas – literárias, dramáticas ou cinematográficas –, já nas primeiras páginas – imagens ou diálogos –, o autor revela os indícios que permitirão seguir o fio condutor do enredo e, eventualmente, antecipar as peripécias do drama. Assim, os primeiros cinco minutos dum filme apresentam o quadro estético e emocional da história que se vai desenrolar. O espectador crítico tem, por conseguinte, de avaliar em que medida o filme coincide com o programa anunciado, em que medida dele se afastou, sendo que a conformidade ou a surpresa não são, em si, positivas ou negativas, porém alteram o sentido global da obra em questão. O espectador crítico tem, sobretudo, de avaliar a clareza do discurso, a coerência das escolhas, a capacidade de síntese (a duração dum filme é assaz limitada e, de resto, a margem de liberdade vem a ser maior nas curtas-metragens do que nas longas metragens) e o poder de evocação (existe um «fora de campo» e um fora do enquadramento), etc.
Os grandes realizadores jogam com a dissolução das categorias estéticas e narrativas. Alfred Hitchcock, por exemplo, mistura crime e comédia em «The trouble with Harry», Lars von Trier exige dos seus actores uma representação realista quando *o décor* se reduz a um traçado no chão em «Dogville», Peter Weir faz-nos descobrir antes do herói, mas não no início do filme, que o drama de Truman não passa de uma encenação e que o universo em que ele vive é um estúdio de televisão do tamanho de uma cidade (todavia, esta figura funciona metaforicamente e remete-nos para o nosso próprio condicionamento), etc.
As crianças gostam que se lhes sejam narrados os contos de fadas que elas já conhecem. Exigem que o contador nunca se afaste da narração inicial. Será que o cinema se dirige a espectadores infantis? Será que o cinema infantiliza? Será que a surpresa pode constituir um critério de avaliação? A «enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica» (segundo a famosa formulação de Deleuze) caracteriza-se principalmente pela repetição.

Bibliografia:
André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*
Serge Daney, *La Rampe: Cahier critique, 1970–1982*
Serge Daney, *Le Salaire du zappeur*

Aula 11 | Crítica musical
Fernando Lapa

Crítica musical — alguns aspetos muito gerais
A crítica musical consiste numa apreciação mais ou menos analítica acerca de um concerto, ópera, performance; da apresentação de uma obra ou da recensão de uma gravação ou edição; entre vários outros.
Pressupõe informação e experiência acerca do universo a abordar, nomeadamente:
conhecimentos musicais, ao nível da Composição e Análise, da Estética, da História da Música, da interpretação.
Pressupõe espaço de reflexão e exige tempo.
É por norma um texto argumentativo que necessita de espaço para a escrita e para a explicação. (Não basta dizer que não se gosta ou que algo esteve mal ou não funciona.
É importante sobretudo justificar e explicar)

Alguns elementos essenciais:

Contexto histórico de uma obra ou programa (época, escola, movimento artístico)
Características mais relevantes da linguagem musical (ao nível do som e suas qualidades, da organização interna, das infinitas combinações, da narrativa, discurso, organização formal, arquitetura... da integração com outras artes, nomeadamente com a poesia ou o texto, com o trabalho cénico, os aspetos plásticos, o tratamento do espaço, o movimento, a luz, o vídeo, a tecnologia)
Dados mais significativos nas obras em apreço
Contexto da apresentação, oportunidade, iniciativa, integração em programa, produção
A interpretação global e parcial. Os intérpretes (histórico possível). A diferente relevância dos diversos intervenientes.
O público. Receção do programa e dos intérpretes.

À margem:
Público-alvo. Para quem se escreve
Tipos de linguagem e grau de profundidade na abordagem

A formação-informação.
A divulgação e democratização do acesso à arte e à prática artística

Complementos:
Poderão ser ouvidos alguns excertos musicais ou partilhados excertos de textos

Aula 13 | Condições de produção
Nathalie Mansoux

Para fazer um filme, é preciso, antes de tudo, ter uma ideia. A seguir, passa-se à escrita e ao desenvolvimento dessa ideia em tratamento fílmico ou num argumento com diálogos – consoante se trate de um filme documentário ou de um filme de ficção – e depois deverá vir a fase de produção do filme.
O que é que acontece quando os meios de produção do filme antecipam o desenvolvimento da ideia ou são, à partida, maiores do que a ideia? Ou seja, quando os meios de produção determinam o desenvolvimento da ideia.
Será que os filmes ditos "de autor" ou "independentes" produzidos, em Portugal, pela Netflix ou por certas produtoras seriam os mesmos se fossem financiados apenas por fontes de dinheiro não interessadas no sucesso comercial do filme?
Ainda mais em Hollywood ou em Bollywood, ou noutras supermáquinas de produção de filmes, onde toda a indústria cinematográfica concorre aos mesmos objectivos: um máximo de espectadores e de receitas. E onde existem receitas escritas para chegar ao êxito.
Por outro lado, o que é que acontece quando uma ideia não tem os recursos necessários (tempo, energia humana, conhecimentos, condições financeiras aceitáveis, equipamentos, etc.) para se desenvolver num filme?
Muitos filmes "abortados" poderiam ter sido obras-primas. Do mesmo modo, muitos filmes produzidos com bastante dinheiro revelaram-se "obras baixas".
Ou seja, a qualidade de um filme não depende dos meios de produção, mas do desenvolvimento da ideia, das condições de subsistência diária da pessoa que o escreve e/ou o realiza e das escolhas de realização, entre outros factores mais ou menos controláveis.

Dito isto, a própria indústria cinematográfica – tal como está actualmente montada – assusta, desmotiva e afasta muitas pessoas que querem fazer filmes, mas cujas ideias e respectivos desenvolvimentos não correspondem aos cânones da moda cinematográfica ou às exigências do sistema monetário.
Por exemplo, em Portugal, para se conseguirem apoios institucionais à escrita e ao desenvolvimento e/ou à produção cinematográfica (que facilitam bons meios de produção), além de um dossier bem fundamentado, é preciso apresentar um CV que contenha vários filmes escritos e/ou realizados e, sobretudo, a circulação dos mesmos em festivais internacionais e nacionais de 1ª, 2ª ou 3ª categoria. Seguindo esta lógica perversa, quem tiver um CV repleto de festivais de 1ª e 2ª categorias pode conseguir um bom financiamento público com uma fraca ideia desenvolvida.

Ora, existe também um fenómeno de moda e alguns filmes, cobrindo certas temáticas sociais e políticas, circulam melhor em festivais, independentemente da qualidade do filme e dos seus meios de produção. Outro facto que reduz a difusão e circulação de filmes verdadeiramente independentes e que não respondem aos cânones da mass-produção é a escassez de salas de cinema independentes ou de "arte e ensaio" – à parte os cineclubes e as sessões de cariz associativo ou comunitário –, assim como a falta de formação e, consequentemente, de hábito do público, em geral, para ver filmes menos "produzidos" e formatados.

Este funcionamento faz com que haja muito pouco espaço, pelo menos em Portugal, para que autora.es e/ou realizadora.es de filmes consigam os meios de produção mais ou menos consequentes – a não ser que tenham os seus próprios meios – para se aventurarem livremente no cinema, arriscando, rompendo com a linguagem cinematográfica já explorada e com certas regras do cinema convencional ou independente.

Nesta sessão, vamos focar-nos em filmes produzidos com poucos meios de produção mas cujo impacto provém sobretudo da força das suas ideias e dos seus meios de produção vanguardistas ou alternativos: filmes realizados no quadro da acção de canais de televisão estatais conscientes do poder do cinema na educação do "povo", filmes de indivíduos que inventaram ou praticaram maneiras económicas e independentes de filmar, ou filmes de cooperativas e colectivos cinematográficos conscientes do poder do cinema em transmitir preocupações da "massa operária" ou em capacitar o "povo" para se exprimir.

Onde fica a casa do meu amigo, de Abbas Kiarostami, produzido por Kanoon Instituto para o Desenvolvimento Intelectual de Crianças e Adolescentes – Departamento de Cinema

Aula 14 | O meio, o circuito
Inês Sapeta Dias

Uma conversa sobre o meio do cinema, e sobre os modos como ele circula, exige uma averiguação das ligações que se estabelecem entre a produção (o que é feito) e a exibição (o que é visto). Uma brevíssima história da programação (onde se inclui selecção — o que entra, o que fica de fora - e articulação — o que é visto com o quê e que conjunto, que filmografia isso cria) dá chão a essa conversa.
É preciso começar por assinalar que nem sempre o cinema foi programado. Houve um momento (inicial) da sua história em que as imagens em movimento circulavam para lá dos limites de uma sala e mesmo do filme, projectadas sem sentido fixo nas feiras, nos espaços intermédios e desordenados das exposições mundiais, nas salas rococó do *vaudeville*, nos espectáculos burlescos e *freak shows*. O espectáculo cinematográfico era o espectáculo da sua projecção – e o mito da chegada do comboio dos Lumière (o de que as pessoas saíram a correr para fora da sala, assustadas) descreve mais a força e o espanto com esse espectáculo (o de ver imagens projectadas de coisas a mexer) do que um medo de facto (hoje já se sabe que ninguém saiu da sala).
Mesmo quando a projecção começou a ficar concentrada na sala, as imagens chegavam às mãos dos projeccionistas sem ordem definida, e eram estes que as organizam em apresentações sempre novas. Pouco a pouco esses programas começaram a fixar-se, como também as imagens cinematográficas começaram a fixar-se em filmes. Fixou-se um formato para o programa, baseado em dois princípios fundamentais que influenciaram o que era filmado e a velocidade com que se tornava obsoleto. São esses princípios (de cariz claramente comercial): a variedade (um mesmo programa devia incluir pelo menos uma actualidade, uma pequena comédia e depois um drama, um *western*, etc.), o que orientava aquilo que as casas de produção filmavam – os géneros são um resultado disto); e a novidade (dos objectos filmados, dos filmes apresentados), que devia ser (paradoxalmente) regular. Pouco a pouco começou-se a filmar para alimentar um programa.
O contexto de exibição é hoje muito diferente, as salas e as suas tipologias, os *eventos*, os meios pelos quais os filmes circulam, diversificaram-se exponencialmente. Mas os princípios mais básicos destes primeiros programas mantêm-se bem preservados, com pequenas variações e casos extremos: a variedade foi substituída pelo reconhecimento (conjuntos de filmes que cada vez mais correspondem a nomes de festivais, de programadores, de salas – sabemos que filmes podemos encontrar em cada contexto), o valor da novidade mantém-se intocado (basta ver quantas vezes se repetem as palavras "novo", "primeiro", "estreia" nas apresentações dos programas, mesmo das cinematecas), e extremou-se a ligação entre exibição e produção (os festivais de cinema tornaram-se financiadores, organizam oficinas de desenvolvimento de projectos e os programadores entram nos júris das entidades financiadoras). Se desde o início podemos facilmente concluir que a programação e os circuitos de exibição definem não só o cinema que se vê mas também o cinema que se faz, isso hoje é muito mais claro e drástico.
Nesta aula vamos analisar alguns programas de cinema contemporâneos, de diferentes tipologias e organizados em contextos diversificados, para analisar critérios de programação (sempre obscuros quando se fala com um programador, mas tão claros nos programas, nos catálogos). Vamos perguntar: porque é que há filmes que são vistos e outros não? Pergunta inseparável de: porque é que há filmes que são feitos e outros não?

Seguiremos a programação de alguns objectos, e vamos analisar fragmentos de filmes *fabricados* em oficinas de festivais, para observar como o meio e o circuito bate e influencia o cinema que é feito. Vamos cruzar programas com as palavras dos críticos, também, e analisar que função e que papel lhes é reservado (e eles aceitam) no contexto destes circuitos. Estaremos atentos ao modo como programas e críticas são criadoras de um centro a partir do qual se define o cinema *relevante* (e os campos cegos, e as periferias, que isso cria).

Aula 15 | Crítica de artes performativas
Jorge Louraço

Na primeira aula partiremos da análise de uma crítica teatral (v. bibliografia) para a exploração das várias dimensões da realização cénica, e para uma discussão sobre o papel da crítica em público, articulando noções de semiótica do espectáculo teatral, o conceito de dramaturgia (do texto, da cena, da sala), e a ideia da arte como um sistema cultural. Na segunda aula, repetiremos o procedimento a partir dos textos dos participantes no curso.

Bibliografia:
DORT, B. *As Duas Críticas* in O Teatro e Sua Realidade.
ELIOT, T. S. *Hamlet*, Ensaios escolhidos. Lisboa: Cotovia.
GEERTZ, Clifford. *A Arte como um sistema cultural* in O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa, pp. 142-181. Petrópolis: Vozes, 1999.
LICHTENFELS, Peter & HUNTER, Lynette. *Seeing through the national and global stereotypes: British theatre in crisis* in Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century, pp. 31-53. Manchester: Manchester University, 2002.
STOKES, John. *The knowledge of nothing*. Times literary supplement, TLS, Nº 5268, 2004, pp. 16

Aula 16 | Rever os filmes
Cristina Fernandes

Introdução (vencer a história e deixar-se levar por outra coisa)

Segundo o dicionário, o primeiro significado de rever é tornar a ver, o segundo é examinar cuidadosamente. São estas duas acepções, em simultâneo, que definem o âmbito desta aula.

Uma das vantagens de rever filmes é que já não estamos preocupados com o desenrolar da trama, sabemos o que vai acontecer por isso podemos observar melhor o resto — e o resto é a própria matéria do cinema: o enquadramento e o que fica fora de campo; o que mergulha na luz ou na sombra; o som e os silêncios; a montagem que junta e a elipse que deixa de parte; e mais qualquer coisa ainda que não se deixa agarrar nem definir, que trabalha nas zonas mais misteriosas e sensuais do nosso entendimento.

Ao assimilarmos todos esses elementos carregados de sentidos diversos, o mais certo é chegarmos à conclusão que a verdadeira história é mais ambígua do que julgávamos ou que a história até nem interessa para nada. O modo como o filme nos afecta não está preso a um guião, já deu um passo para outro tipo de escrita; podemos, enfim, encará-lo sem os chavões habituais, sem as insignificantes estrelas. Basta observar o que se passa na tela, como no princípio do Cinema ou como a pequena Ana d'O Espírito da Colmeia em frente ao Frankenstein. O espanto talvez seja o único requisito que importa, e ter em mente que o que se passa numa sala escura é o mais parecido possível com a nossa vida desconhecida. Numa conversa com Jean-Luc Godard (Libération, setembro de 1983), Manoel de Oliveira definiu com extrema precisão este estado de graça: É aliás disso que eu gosto em geral no cinema: uma saturação de signos magníficos que se banham na luz da sua ausência de explicação. É por isso que eu acredito no cinema.

Esta insistência é um movimento, uma reflexão que só se adequa ao cinema que se pode dizer que é também cinematógrafo[11], que não está interessado — ou pelo menos não é esse o seu objectivo crucial — em saber quem é o criminoso, se a personagem vive ou morre. Um cinema que não se limita

---

[1]Algumas definições por Robert Bresson:
Uma escrita com imagens em movimento e sons.
Que se sinta no teu filme alma e coração, mas que seja feito como um trabalho de mãos.
Cinematógrafo: novo modo de escrever, logo de sentir.
O cinematógrafo é a arte de não mostrar nada. É coisa de luz e sombra. É preciso muita sombra.

a ser mera ilustração policial. Por exemplo, e já que falei de cinematógrafo, para se salvaguardar dessas distracções, Robert Bresson deu a um dos seus filmes um título que elimina qualquer hipótese de suspense: Fugiu um Condenado à Morte (Un Condamné à Mort s'est Échappé). Sabemos, desde o início, que o condenado vai conseguir escapar e a nossa atenção fica livre para ver os seus gestos. E que gestos!

Mas rever um filme não é só uma questão de nos afastarmos do domínio da história; os filmes têm tanta e tão diversa informação (imagens, enquadramentos, sons, palavras, movimento e as incríveis relações entre tudo isto) que não conseguimos chegar ao fundo de uma só vez. E mesmo que não nos deixemos levar cegamente pela intriga, e ainda que haja um arrebatamento sensorial intenso (o amor à primeira vista cinéfilo é recorrente), trata-se apenas de uma primeira impressão. É só o princípio. Na verdade, se gostamos de um filme podemos gostar mais se o voltarmos a ver. Rever um filme é prolongar uma relação ou um diálogo — e isto é, ou deve ser, um dos princípios da crítica de cinema.

Bibliografia:

A escrita do cinema: Ensaios. Organização de Clara Rowland e José Bértolo. Documenta, 2015.
As folhas da Cinemateca: Alfred Hitchcock. Cinemateca Portuguesa, 1994.
Descasco as imagens e entrego-as na boca: Lições de António Reis. Organização de José Bogalheiro e Manuel Guerra.Documenta, 2020.
Hitchcock: Diálogo com Truffaut. Tradução de Regina Louro. Publicações Dom Quixote, 1987
Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Catálogo organizado por António Rodrigues. Cinemateca Portuguesa, 1998.
Notas sobre o cinematógrafo, de Robert Bresson. Tradução de Pedro Mexia. Porto Editora, 2003.
O Espectador emancipado, de Jacques Rancière. Tradução de José Miranda Justo. Orfeu Negro, 2010.
Perseverança, de Serge Daney. Tradução de Luís Lima. The Stone and the Plot, 2022.
Se confinado um espectador — o cinema como metamorfose da experiência interior, de José Bogalheiro. Documenta, 2022.

Aula 17 | O cinema em Portugal
Inês Sapeta Dias

No primeiro plano de *O Movimento das Coisas* (Manuela Serra, 1985) o céu densamente nublado distribui uma luz vaga pela paisagem. Nada se destaca do fundo, não há contraste e, portanto, não há volume, e os poucos elementos visíveis – árvores, montanhas, rio, bancos de areia – são todos vistos ao longe. Não há vento, a água está parada. A luz deste primeiro plano atravessa todo o filme onde as pessoas se tornam vultos, sombras em si, como se fossem filmadas já desaparecidas e acompanha aquilo que a própria Manuela Serra descreve como um desejo de filmar o passado. Essa luz e esse desejo (de filmar o passado no presente) estão de acordo com a própria história da produção do filme. Manuela Serra começa a escrita do projeto para em 1977, altura em que se intitulava "Mulheres". Apresenta-o ao Instituto Português do Cinema (hoje ICA) em 1978 e filma em 1979 e 1980, 15 dias em cada ano. Entre um e outro ano, Manuela Serra diz ter pedido às pessoas que guardassem as roupas e os adereços enquanto ela iria tentar arranjar dinheiro para acabar o filme. Conflitos entre a cooperativa cinematográfica VIRVER, que ajudou a fundar no Pós-Abril e com que a Manuela começa a produção do filme, e o IPC, fazem com que o Instituto se recuse a dar a última fracção do financiamento. É a Gulbenkian quem dá o subsídio de que precisa. Só em 1985 o filme, montado entre 1980 e 1981, é finalizado e mostrado. Circula e ganha prémios em festivais, mas só muito recentemente (2021), numa versão digital, é estreado comercialmente em Portugal.Nuno Lisboa, num belíssimo texto sobre o filme publicado na revista Docs.pt (n.º 5, edição Apordoc, 2007), escreve: "*O Movimento das Coisas* é o único filme de Manuela Serra. A sua singularidade define ao mesmo tempo um modelo – de cinema, de autor, de um país, de uma época –, se esse modelo pudesse ser constituído sob a forma da indefinição e do inacabamento."
*O Movimento das Coisas*será aqui uma sinédoque, o nó a partir do qual se fará uma breve história do cinema português. A partir do filme, perceberemos que não é possível falar de condições de produção sem falar de formas, no cinema português; ou, dito de outro modo, que não é possível falar do "cinema em Portugal" sem falar do "cinema português" (o que fará com que João Mário Grilo o defina como um "cinema da não-ilusão"). Analisaremos a transformação nas leis do cinema e os seus impactos nos regimes de produção e nos filmes feitos. Seguindo a programação do filme, no contacto com a história da programação do cinema português, perceberemos em que medida essa ideia – a do "cinema português" – é uma ideia programada e a que filmografia corresponde (e que cinema feito em Portugal fica de fora dela). Abordaremos também a problemática relação do cinema português com o seu tempo (presente) e com o mundo contemporâneo cujos sinais o tempo de produção e maturação fez cair do filme de Manuela Serra. E, finalmente, ao localizar o filme no seu contexto, descreveremos o cinema em Portugal como um cinema feito de centralidades (territoriais, de género, de classe) e de (inevitáveis) exceções.

Bibliografia
O cinema da não ilusão, João Mário Grilo, Livros Horizonte, 2006
Ler cinema: O Nosso Caso (conversas e outros textos em volta de um certo cinema português), Inês Sapeta Dias (edição) com Regina Guimarães e Saguenail, Videoteca Municipal de Lisboa, 2007.
Cineastas portuguesas [conversas com...], Ilda Castro (edição), Videoteca Municipal de Lisboa, 2001
Catálogos de *Panorama – Mostra do Documentário Português*: dossiers "Cinema no Pós-Abril" (2011) e "Que cinema faz o documentário português?" (2008)

Encontros Cinematográficos, Mário Fernandes et.al (edição), Jornal do Fundão e The Stone andthePlot, 2020 (sobretudo as análises dos filmes incluídos no ciclo “Filmes Proibidos”).