

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

COLÓQUIO JOÃO BOTELHO

“Filmo um texto como se fosse um rosto”

23 e 24 de Setembro de 2021

10h00-19h

Colégio Almada Negreiros – Sala 219

RESUMOS



Alexandra Lopes, “uma outra história de duas cidades ou de como uma (re)escrita é uma reescrita é uma reescrita”

Universidade Católica Portuguesa | Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

“Écrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer.”

(Compagnon 2016)

Proponho-me olhar para *Tempos Difíceis para Estes Tempos* (1988) de João Botelho como um ato de tradução intersemiótica e interlinguística do romance epónimo de Charles Dickens (1854). Partindo do conceito de «reescrita» avançado por André Lefevere (1992), procurarei indagar os processos paralelos (e recíprocos) de construção de sentido nos dois textos, na convicção de que transpor uma obra literária para filme implica «necessariamente uma leitura crítica a vários níveis, leitura essa que [deve] tender à criação de um novo código articulado em termos audiovisuais» (Fernando Lopes, *Diário de Lisboa*, 14.02.1972).

Proponho-me, à maneira de Eliot, (re/tres)ler Botelho à luz de Dickens e Dickens a partir de Botelho, pois que «what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it» (Eliot, 1997 [1928]). Nesta senda, não interessam tanto o policiamento de «fidelidades» ou a procura quimérica de gestos de reprodução exata como a indagação de formas de reciprocidade dialógica, de movências semânticas, de iluminações a partir de um outro tempo, de constrangimentos diversos.

Proponho-me olhar para o filme de João Botelho, de um lugar que é inequivocamente literário e tradutório, entendendo, porém, o fim da análise tradutória como «the ultimately ethical one of developing methods of translation research and practice that describe, explain, and take responsibility for the differences that translation inevitably makes» (Venuti 2013, 34). Por outras palavras, qualquer ato de tradução [entendido como reescrita] é, desde logo, um exercício de inteligência, pressupondo, pois, um gesto interpretativo que jamais é (ou pode ser ou é desejável que seja) «neutro» ou «impoluto».

Alexandra Lopes é doutorada em Estudos de Tradução pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. É professora associada na Faculdade de Ciências Humanas daquela universidade e é atualmente diretora do CECC e vice-diretora da Faculdade.

Entre os trabalhos mais recentes contam-se a coedição dos volumes *Translated Fears – Translated Fears. Understanding Fear across Languages and Cultures* (Peter Lang, 2021); *Era uma Vez a Tradução/Once upon a Time There was Translation* (UCE, 2020) e *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema* (Palgrave Macmillan, 2016). Publicou também artigos em volumes e revistas nacionais e internacionais.

Traduziu, entre outros, *Ensaio sobre o Dia Conseguido* de Peter Handke (1994, reedição revista: 2020), *A Terra das Ameixas Verdes* de Herta Müller (1999) e *Fúria* de Salman Rushdie (2002).

António Guerreiro, “Modelos e Dispositivos Literários no cinema de João Botelho”

A adaptação de uma obra literária ao cinema supõe quase sempre que o cinema vem depois da literatura. Alguns filmes de João Botelho mostram que a cronologia e a hierarquia do antes e o depois podem ser sabotadas.

António Guerreiro é ensaísta, assistente convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, crítico literário e cronista do jornal Público. A sua área preferencial de produção crítica e ensaística a literatura portuguesa contemporânea, a Estética e a arte contemporânea, a crítica cultural. Publicou dois livros de ensaios, *O acento agudo do presente* e *O Demónio das imagens Sobre Aby Warburg*, e uma seleção de crónicas, *Zonas de Baixa Pressão*. É também editor da revista *Electra*.

Daniel Ribas, “Filmar Portugal depois da Europa: Os primeiros filmes de João Botelho”

Os primeiros filmes de João Botelho – se excetuarmos *Conversa Acabada* (1981) – são feitos no momento em que Portugal entra na União Europeia. Entre 1986, com *Um Adeus Português*, até *Três Palmeiras*, de 1994, o realizador segue um percurso muito concentrado em analisar o devir português em tempos de grandes transformações sociais e míticas. Relembrando a

epígrafe que abre *Um Adeus Português* – “a esta pequena dor à portuguesa / tão mansa quase vegetal”, de Alexandre O’Neill – iremos investigar e analisar nestes filmes a forma como Botelho ensaiou um olhar sobre Portugal. A palavra ensaio é aqui certa, porque a nossa análise derivará também da importância do pensamento de Eduardo Lourenço e da sua mitologia crítica da identidade portuguesa, com a qual iremos dialogar. A análise centrar-se-á não apenas numa dimensão narrativo-social, mas também numa análise fílmica, já que os processos cinematográficos de Botelho se comprometem também com esta ideia ensaística.

Daniel Ribas é investigador, programador e crítico de cinema. Professor auxiliar da Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, onde coordena a área de cinema, é doutor em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro. Foi membro da Direção Artística do Porto/Post/Doc (2016-2018) e é programador no Curtas Vila do Conde desde 2010. Escreveu e editou vários artigos e livros sobre cinema português e cinema contemporâneo. É colaborador do *Público* e publicou, entre outros, *Uma Dramaturgia da Violência: os Filmes de João Canijo* (Imprensa de História Contemporânea, 2019) e a coletânea *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século XXI* (Curtas-Metragens, CRL, 2020), coeditado com Paulo Cunha.

Elisabete Marques, “Vertigens do desejo. Notas sobre *A Corte do Norte*”

A adaptação homónima do livro de Agustina Bessa-Luís, *A Corte do Norte*, proposta por João Botelho, embora seguindo a intriga nos seus traços gerais, desvela aquilo que no texto se mantém uma incerteza até ao fim. Contudo o enigma de Rosalina, figuração do segredo em plena luz do dia, manter-se-á no filme através do desdobramento da figura em muitas personagens (uma imagem abismada, como um espelho reflectindo outro espelho). Assim, analisaremos, precisamente, o modo como João Botelho trabalha o enigma – que na obra de Agustina mantém relações com a potência do dito – visualmente: pela multiplicação ou descoincidência das figuras e pela voragem das imagens.

Elisabete Marques é investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) e Universidade de Harvard. Enquanto investigadora, está a desenvolver um projecto financiado pela FCT (SFRH/BPD/115342/2016) sobre as relações entre Literatura e Cinema. É co-editora dos livros *Estética e Política entre as artes* (Edições 70) e *Escrita e Imagem* (Documenta). Foi curadora do ciclo *O Cinema e as outras artes* (Teatro do Campo Alegre, Porto). Integrou ainda as equipas das revistas *Textos & Pretextos* e *Esc:ala* e, actualmente, é co-editora de *Skhema - Revista Interartes*. Doutorou-se pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre Maurice Blanchot e Samuel Beckett. Publicou os livros de poesia *Cisco* (Mariposa Azul) e *Animais de Sangue Frio* (Língua Morta).

Fernando Cabral Martins, “Uma antropologia inventada”

Um cinema musical, embora documentário. Um cinema de autor, mas colectivo, de interacção e de síntese. Uma história ancestral que dura o tempo a cores de um filme. *Anquanto la Lhéngua Fur Cantada* é um exemplo de como a melhor maneira de homenagear ou elogiar o que quer que seja é inventar alguma coisa a partir do que se elogia ou homenageia.

Fernando Cabral Martins é Professor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, onde ensinou Literatura e Cultura Portuguesa. Preparou diversas edições anotadas e comentadas de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Alexandre O’Neill e Luiza Neto Jorge. Coordenou um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, em 2008. Publicou em 1990 uma antologia dos poetas simbolistas, e livros ensaísticos sobre Cesário Verde (1988), Mário de Sá-Carneiro (1994), Julio (2005), Fernando Pessoa (2014) e Mário Cesariny (2016), para além de *O Trabalho das Imagens*, em 2000. Co-traduziu a poesia de Boris Vian (1997) e uma antologia dos trovadores provençais (2014). Co-organiza duas coleções de antologias, uma de Fernando Pessoa, *Pessoa Breve*, de que têm saído volumes todos os anos desde 2013, outra de Almada Negreiros, *Almada Breve*, desde 2016.

Fernando Guerreiro, “Do ‘romance’ ao cinema: duas ‘visões’ do conto de Mme de la Pommeray de Diderot, segundo Robert Bresson e João Botelho”

“Vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus”, é nestes termos que o narrador-off de *Jacques le fataliste* interpela o leitor, comentando as qualidades de “exposição” de “l’Hotêsse”, a narradora do “conto” (interpolado) da “vingança” de Mme de la Pommeray. É essa também a tarefa a que procuram (cor)responder Robert Bresson e João Botelho, respectivamente em *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) e *O fatalista* (2005). Duas “versões” (interpretações) afinal bem diferentes do “drama-comédia” de bolso (tragédia de boulevard?) de Diderot, e isto tanto no plano dramático - Bresson (com a colaboração de Jean Cocteau) orienta-se para a “história” (moral) de redenção da jovem Mlle d’Aisnon, João Botelho centra-se na “crónica” (cruel) da vingança da Sr^a D -, como no plano estético: assim, à “luz jansenista” (sublimadora) de Bresson contrapõe-se o “claro-escuro” tenebrista (caravagesco e barroco) de João Botelho. Mas tanto Bresson como Botelho defrontam-se com uma mesma questão: como fazer do uso da *palavra* (discurso) a força metamórfica, transfiguradora da sua ideia de cinema.

Fernando Guerreiro: docente aposentado da FLUL. Publicou sobre cinema os livros: *Cinema El Dorado - Cinema e modernidade* (2015) e *Imagens roubadas* (2017).

Golgota Anghel, “Do cinema como poema coreográfico: textos apócrifos, passos em falso, arritmias”

Num dos momentos finais do filme *O Fatalista* (2005), João Botelho ensaia um exercício de distanciamento autocrítico, introduzindo um elemento dissonante em relação à estrutura geral da narrativa: a discussão de uma equipa técnica acerca da origem do texto literário de Diderot. O gesto antecipa, não apenas o decorrer dos créditos finais, mas a própria reacção do espectador. Diante de um cenário de suposta divergência perante a solução apresentada pelo realizador/autor, enquanto espectadores, somos impelidos a retomar a história onde ele a deixou e a continuá-la de acordo com a nossa fantasia. Mais do que a preocupação com a conformidade do texto literário que serve de ponto de partida, João Botelho interessa-se por pensar uma ideia de cinema que surge nas periferias do sentido e da representação, nesses picos de sensibilidade que inventam novos planos de observação.

Golgota Anghel é professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa onde ensina literatura portuguesa contemporânea e literatura e cinema. É também investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da mesma universidade (IELT). Doutorou-se (2009) em Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Publicou alguns livros de ensaio — *Eis-me acordado muito tempo depois de mim, uma biografia de Al Berto* (Quasi Edições, 2006), *Cronos decide morrer, viva Aiôn, Leituras do tempo em Al Berto* (Língua Morta, 2013), *A forma custa caro. Exercícios inconformados* (Documenta, 2018) — e preparou uma edição diplomática dos *Diários* do poeta Al Berto (Assírio & Alvim, 2012).

João Dionísio, “Calar, cantar, mostrar. Quem és tu?”

De modo mais ocasional António Lopes Ribeiro, de maneira mais concentrada João Botelho, ambos os realizadores exploram a adaptação ao grande écran de obras clássicas da literatura portuguesa. De entre as que lhes serviram de texto de partida, a única em comum que reinventaram no cinema foi *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, drama representado pela primeira vez em 1843 e publicado em 1844. O objectivo desta comunicação é mostrar como uma certa contenção estatutária da leitura fílmica que João Botelho fez deste texto, tão condizente com aspectos centrais da poética garrettiana, convive com momentos de expansão imaginativa. A análise terá como pano de fundo o texto de Garrett, incluindo materiais genéticos do seu drama, e o filme de António Lopes Ribeiro. Os três passos que serão analisados correspondem à citação do romance “Postos estão frente a frente”, no acto I, e, no

acto II, à deslocação a Lisboa de Manuel de Sousa Coutinho na companhia da filha e à revelação da identidade do romeiro.

João Dionísio

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa
Professor de literatura portuguesa e de crítica textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigador do Centro de Linguística da mesma universidade (CLUL). Doutorou-se com uma tese sobre a influência do Padre da Igreja João Cassiano no *Leal Conselheiro*, o tratado moral escrito por D. Duarte. Tem colaborado na edição crítico-genética da obra de Fernando Pessoa, no âmbito da qual preparou três volumes, e publicou recentemente *Agora entra no vento. Génese e tradução na obra de M. S. Lourenço* (Lisboa: Biblioteca Nacional, 2020). Da sua responsabilidade sairá na Imprensa Nacional uma nova edição de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett.

José Bértolo, “O que Oliveira não filmou nos anos 20, ou A Rapariga das Luvas de João Botelho”

Em 2016, João Botelho realiza *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*, um documentário que funciona, simultaneamente, como uma homenagem a Manoel de Oliveira, desaparecido no ano anterior, e como uma introdução à obra deste mesmo cineasta.

A pouco menos de meia hora do final do filme, João Botelho reproduz, em *over*, uma conversa entre Bénard da Costa e Oliveira. Terá dito o primeiro: “se o Manoel não tivesse tido tantas, e tão grandes, interrupções no início da sua vida no cinema, teria outras concepções? Teria seguido outros caminhos?”. E Oliveira terá respondido: “A isso não lhe posso responder. Só sei que pensei sempre em cinema. Tanta coisa ficou para trás. Tantas histórias. Quer que lhe conte uma? Chamava-se *Prostituição ou a Mulher que Passa*”. Botelho interrompe a conversa, dizendo: “Eu vou chamar-lhe *A Rapariga das Luvas*”. A partir desse momento, e até ao fim do filme, assistimos a um “filme dentro do filme”, o próprio *A Rapariga das Luvas*, de João Botelho, realizado a partir de “uma história magnífica, que o Manoel amava mas nunca filmou, que deixou para trás”. Sobre esta história, disse Botelho que tentou filmá-la como Oliveira: “como se a mão dele e os seus olhos lá perto de Deus, ou no meio dos Deuses, me conduzissem. Para que, ainda hoje, ele possa, através de mim, continuar a filmar”.

A Rapariga das Luvas é um filme mudo, a preto e branco. Na verdade, é o filme de ficção mudo que Oliveira nunca chegou a filmar. Como tal, invoca menos o cinema de Oliveira do que a estética cinematográfica dominante, em particular, na década de 20, recuperando todo um cinema, de Murnau a Dreyer, mas também cineastas contemporâneos, como Guy Maddin, que desenvolveram experiências extemporâneas, semelhantes a esta de Botelho, em torno do cinema mudo.

Nesta intervenção, procurarei perspetivar o filme de Botelho a partir da memória do cinema da década de 1920, verificando de que forma este “filme dentro do filme” é, para além de uma homenagem a Oliveira, também uma reflexão sobre um período particular, e particularmente fértil, da história do cinema.

José Bértolo doutorou-se em 2019, pela Universidade de Lisboa, no Programa Doutoral FCT PhDComp, oferecido em parceria com a KU Leuven e a U. Bologna. É investigador no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, colaborando, em particular, com o Projecto RIAL — Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura. Colabora, também, com o Projecto Espectralidade: Literatura e Artes, do IELT (FCSH/UNL). O seu trabalho de investigação incide sobre os Estudos Fílmicos e os Estudos Interartes, com destaque para as relações entre o cinema, a literatura e a fotografia. Co-organizou os livros *A Escrita do Cinema: Ensaios* (c/ Clara Rowland, Documenta, 2015), *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura* (c/ Fernando Guerreiro, Húmus, 2019) e *Imitações da Vida: Cinema Clássico Americano* (c/ C. Rowland e F. Guerreiro, Bookbuilders, 2020). É autor de *Imagens em Fuga: Os Fantasmas de François Truffaut* (2015), *Sobreimpressões: Leituras de Filmes* (2019, Prémio AIM de Melhor Monografia) e *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (2020), editados pela Documenta. Organizou um número da *Revista de Comunicação e*

Linguagens, com Margarida Medeiros, dedicado ao tema “Photography, Cinema, and the Ghostly” (2020).

Manuel Portela, “Alucinar Fragmentos, Escrever Imagens: A Montagem do Livro no Filme do Desassossego”

Ao organizar as imagens do filme em estreita ligação com as palavras do livro e ao adotar estratégias não-naturalistas de encenação, cenografia, representação e filmagem, o *Filme do Desassossego* institui uma forte interação entre os regimes de mediação do cinema e da literatura. Enquanto a densa e múltipla codificação artística das suas imagens e sons – designadamente pela incorporação explícita da pintura, da fotografia, da arquitetura, da música, do teatro e da ópera – parece inscrever o filme no horizonte da obra de arte total, a proeminência da palavra dita, escutada e pensada – diegética e não-diegética, implícita e explícita, em campo e contracampo – reafirma a capacidade audiovisual e alucinatória da língua escrita e lida, falada e escutada. Seja evocando cenas observadas ou recordadas, seja invocando visões imaginadas, a palavra manifesta a sua força alucinatória própria, capaz de fazer aparecer a plenitude do mundo para lá da inscrição fílmica a que se associa. É esse o efeito da sua ação inconsciente no interior do sujeito-espetador na medida em que palavra dita e imagem filmada só parcialmente convergem.

O *Filme do Desassossego* será assim analisado segundo dois princípios distintos. Em primeiro lugar, seguindo uma estratégia de engenharia invertida (que infere o texto do guião a partir da sequência do texto dito ou evocado no filme), mostrarei exemplificativamente a montagem que o filme faz do livro, argumentando que o filme é uma edição do livro que explora combinatoriamente a modularidade interna e externa dos seus fragmentos. Por outras palavras, o fluxo de consciência que o livro contém encontra-se expresso na montagem, fazendo do filme também uma hipótese de livro, segundo uma lógica de *meio misto*, isto é, de filme-livro. Em segundo lugar, analisarei exemplificativamente a relação entre a alucinação da palavra e a alucinação da imagem, mostrando como a lógica cinematográfica do *Filme do Desassossego* tenta captar o movimento imagético da palavra. A esta hipótese de registo da alma cinética da palavra chamarei *verbivococinematógrafo*.

Manuel Portela dirige o Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e é investigador do Centro de Literatura Portuguesa (CLP). Foi investigador visitante na Universidade da Virgínia (2008) e na Universidade de Maryland (2016). Foi diretor do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) em Coimbra (2005-2008). É autor de *Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines* (MIT Press, 2013). Com António Rito Silva, é editor do *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego* (<https://ldod.uc.pt/>). Colabora ainda no *Arquivo Digital da PO.EX* (<https://po-ex.net/>).

Maria Brás Ferreira, “Perpetuamente, uma Conversa Acabada”

Conversa Acabada (1981), de João Botelho, edifica-se, mais que a partir da correspondência epistolar entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, sobre uma certa ideia de correspondência. Se corresponder transita a memória de um trilho intencionado/idealizado — tanto refutável como potencializado na sua insinuação variante —, implica igualmente tempo; uma duração conciliada com corpos reveladores. No presente ensaio procurar-se-á pensar na concepção da montagem no filme, sob o prisma do diálogo como projecção cristalizada de intervalos, dos quais possa restar tão- só o enigma da palavra que, aliás, supera o *apparatus* colaborativo da matéria cénica colada ao ecrã. A palavra resta ou impõe-se por força do indecível, por sua vez pendular entre o estatuto da perda incontornável e o da palavra profética, para um futuro ritualístico, repetitivo, credível: como a palavra de Deus lançada sobre um *depois* povoado e provado pelos seus leitores.

Como escreve Manuel Gusmão, a propósito de poesia — e muitos foram aqueles que, em busca do consolo que o filme não permite, elegeram *Conversa Acaba* reflexão sobre a poesia —, o leitor é livre testemunha da “presença refutável mas insistente da ausência que nos move, nesse mundo limiar em que a pluralidade dos mundos se abre, flutua e voa *sobre longes terras*”. Muito neste sentido, *Conversa Acaba* problematiza as tensões entre falso e verdadeiro, entre real e imaginado, entre próximo e distante, entre verdade sentida e verdade pressentida, que o acto da leitura convoca, na passagem destacada pelo tempo, por corpos que o rasuram na visão que lhe prometem. Como revelar actos de fé sem os condenar à in-verdade da representação? Impondo termos, de cenário para cenário, folheando um bloco de postais em chamas, ou descrevendo perpetuamente o seu fim: assinando, pela expressão de todas as in-possibilidades, outro acto de fé.

Maria Brás Ferreira (Lisboa, 25/11/1998) é licenciada em Estudos Portugueses, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequentou o mestrado homónimo da mesma faculdade. Fez Erasmus no King’s College London, onde frequentou seminários sobre os modernismos português e brasileiro, bem como estudos fílmicos. Fundou e dirige a revista literária *Lote*, na qual participa igualmente como autora de poesia e ensaio. Encontra-se a escrever uma tese sobre Nuno Bragança. Publicou dois livros de poesia: *Hidrogénio* (ed. Flan de Tal, 2020) e *Rasura* (ed. Fresca, 2021).

Mário Avelar, “A sombra, uma heteronímia visual em *Filme do Desassossego*?”

Victor I. Stoichita elabora uma breve história da sombra na arte, onde desvenda uma pluralidade de veredas estéticas e conceptuais, algumas das quais retomarei numa leitura da presença da sombra, enquanto eventual signo de heteronímia visual, em *Filme do Desassossego*. No âmbito desta reflexão serão igualmente convocados outros instantes da filmografia de João Botelho (*Tempos Difíceis* e *Quem és tu?*) que envolvem assinaturas estéticas como o desequilíbrio do ponto de vista da câmara e o espaço fora de campo.

Mário Avelar tem como áreas prioritárias de investigação e leccionação os estudos ingleses e americanos, estudos interartes e estudos fílmicos. É professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na qual é director do departamento de estudos anglísticos, e dos cursos de mestrado e de doutoramento nesta área. Director da Cátedra Cascais Interartes (Fundação D. Luís I/FLUL), vice-presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa, é também membro da Academia Portuguesa da História e da Academia de Marinha. Entre as suas publicações mais recentes contam-se *Poesia e artes visuais - confessionalismo e écfrase* (Imprensa Nacional), "Challenging the Silence on the Walls - Ekphrasis and the Museum" (Húmus), "Bruscamente no Verão Passado, de Joseph L. Mankiewicz Veredas icónicas de uma dinâmica dramática" (Fora de Série).

Paulo Cunha, “Imaginar a paisagem africana durante o adeus”

Estreado em 1986, *Um Adeus Português* é um filme singular no contexto do cinema português. Marca um regresso do cinema à guerra colonial vinte anos depois do seu término. Abordando um tema polémico e incómodo ao longo da primeira década da democracia portuguesa, João Botelho propõe um olhar para o mais traumático episódio da história do Portugal contemporâneo a partir de um drama familiar que, narrativamente, divide a sua acção em dois blocos espaço-temporais: um a cores ambientado em Portugal (1985) e outro a preto-e-branco em África (1973). No entanto, a rodagem do filme circunscreveu-se ao território português (Lisboa, Mafra, Ponte da Barca e Ponte de Lima), tendo-se recriado em Lisboa e em Mafra os cenários para as cenas ambientadas em África.

O objectivo desta proposta é analisar o trabalho cenográfico, paisagístico e artístico que o filme apresenta, reflectindo sobre a subjectividade que propõe no contexto da obra de João Botelho e sobre um certo imaginário visual relacionado com a paisagem africana na sociedade portuguesa ao longo do séc. XX, e particularmente a sua redefinição em contexto pós-colonial.

Paulo Cunha é Professor Auxiliar no Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior, onde dirige o Mestrado em Cinema. É membro integrado do Grupo de Artes do LabCom - Comunicação e Artes e colaborador do Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais do CEIS20 - Universidade de Coimbra. É doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. Foi coordenador editorial da Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento (2018-2020) e integra a coordenação das Jornadas Cinema em Português e do GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. É autor, entre outros, de Uma Nova História do Novo Cinema Português (2018, Le Monde Diplomatique/Outro Modo) e organizador, com Daniel Ribas, de Reframing Portuguese Cinema in the 21st Century (2020, Curtas CRL).

Ricardo Vieira Lisboa, “O mito do filme perdido ou não realizado a partir de *A Rapariga das Luvas*”

Em 2016, um ano e 22 dias depois da morte de Manoel de Oliveira, estreou “O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu”, de João Botelho. Neste filme, o realizador recordava as lições recebidas por parte de Oliveira, traçando os momentos de aproximação profissional e amical que os ligaram. Botelho organiza o seu filme em dois momentos, um primeiro, com forte pendor memorialista, teórico e analítico (sobre a obra de Oliveira a partir de excertos da sua extensa filmografia), um segundo, uma curta-metragem de ficção a preto e branco e muda, intitulada, “A Rapariga das Luvas” (com um elenco de atores onde se identificam várias caras conhecidas da mundo oliveiriano). Segundo a narração do próprio Botelho, no filme, e depois reafirmada em inúmeras entrevistas, este filme (dentro do filme) corresponde a um projeto de Oliveira que nunca seria concretizado, sendo o seu nome “Prostituição ou A Mulher que Passa”. Botelho recorda, também, que Oliveira lhe terá contado a trama básica do filme em conversa e que essa foi a sua base de trabalho. No entanto, em “Manoel de Oliveira — fragmentos de um esboço biográfico”, de Alves Costa, referem-se dois argumentos de filmes distintos, escritos ao longo da década de 1930, e nunca realizados: “Prostituição” e “A Mulher que Passa” (informação repetida por José Matos-Cruz e Sérgio Andrade). No Acervo Manoel de Oliveira encontra-se um argumento original datilografado intitulado “A Mulher que Passa” (cuja acção pouco se relaciona com a de “A Rapariga das Luvas”) e não se conhece o paradeiro de “Prostituição” (ainda assim, em 2001, Oliveira escreveu um ensaio autobiográfico de seu nome “Nos Caminhos da Prostituição”, onde descreve alguns episódios que aproximando-se das questões da curta, não correspondem especificamente à narrativa desta). Com esta comunicação procurarei traçar uma possível genealogia deste(s) projeto(s), encarando o filme de João Botelho do ponto de vista da alusão e da citação cinematográfica. Estas são ferramentas que trabalham a favor de um exumação autoral de forte pendor funéreo e lutuoso, e onde a evocação ganha um poética dimensão espectral: qual *séance* cinéfila na qual se convoca o olhar do cineasta morto, a partir do seu próprio universo.

Ricardo Vieira Lisboa é assistente de programação da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves. Mestre pela Escola Superior de Teatro e Cinema em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, área de Realização e Dramaturgia, e Licenciado e Mestrado pelo Instituto Superior Técnico em Matemática Aplicada e Computação. Em 2013 inicia uma colaboração com festival IndieLisboa, tendo assumido, ao longo dos anos, funções de programação, produção de conteúdos, organização de conferências e dinamização de sessões. Em 2021 integra a equipa do Porto/Post/Doc como produtor de conteúdos. Como crítico escreve no sítio *À pala de Walsh* (www.apaladewalsh.com), que cofundou em 2012, e coedita até ao presente. As suas críticas e ensaios têm sido igualmente publicadas em jornais, revistas e livros. Coeditou o livro “O Cinema Não Morreu: Crítica e Cinefilia à pala de Walsh”, em 2017, e escreveu o catálogo “A Gulbenkian e o Cinema Português II - Ensaio e Ficção”, em 2019, a partir do ciclo homónimo, por si programado na Fundação Gulbenkian. Como realizador assinou curtas-metragens experimentais e vídeo-ensaios que foram exibidos e premiados em festivais de cinema nacionais e internacionais.

Sérgio Dias Branco, “Um Adeus Português: Entre o Poema e o Filme”

O poema “Um Adeus Português” que Alexandre O’Neill escreveu em 1958 dá título ao filme que João Botelho realizou em 1985. O realizador insistiu no título e pediu a permissão do poeta para o usar. A hipótese desta comunicação é a de que todo o poema, e não apenas os dois versos que aparecem no filme, é fundamental para entender o olhar e os temas de *Um Adeus Português* que encenam um confronto com Portugal como aporia. Não se trata de uma mera adaptação ou até inspiração. Lendo os dois versos que o filme apresenta — “esta pequena dor à portuguesa / tão mansa quase vegetal” — podemos pensar que se trata de meditar sobre uma identidade portuguesa, permanente e imutável, que é desenvolvida criticamente e contestada ao longo do filme. No entanto, o poema é sobre uma época específica da história portuguesa e a opressão que existia no período fascista, levando à apatia e ao confinamento. O poeta sofreu pressões sociais e familiares por causa do seu relacionamento com uma mulher que morava em Paris e essa não terá sido a única situação que o levou a escrever este poema. O filme recupera “Um Adeus Português” em meados da década de 1980 como se quisesse sublinhar que muito permaneceu igual ou foi retirado após o processo revolucionário, mas assumindo a descolagem em relação ao tempo original da composição literária e abrindo uma possibilidade de reflexão sobre vários tempos e espaços da história recente de Portugal.

Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra, onde dirige o Mestrado em Estudos Artísticos e coordena o LIPA - Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas. Integra o CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX como investigador. Foi Presidente da Direção da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento entre 2018 e 2020. Co-edita a revista *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*. Publicou recentemente *Escrita em Movimento: Apontamentos Críticos sobre Filmes* (Documenta, 2020) e *O Trabalho das Imagens: Estudos sobre Cinema e Marxismo* (Página a Página, 2020).

Susana Nascimento Duarte, “Dickens, Botelho e o cinema de *Tempos difíceis*.”

O cinema de João Botelho dedica-se, desde *Conversa Acabada* (1981), de forma transversal e continuada, ao trabalho sobre a literatura. Mas a literatura não é abordada na perspectiva da adaptação pura e simples, mas antes, na senda de Straub/Huillet, de cuja obra é um conhecedor e admirador, enquanto matéria, texto, palavra, que se trata de pôr em cena, realçando precisamente uma utilização da literatura não como forma de subordinar o cinema à “velha arte de contar histórias” e à trama dramática, mas de lhe permitir descobrir um diálogo com ela nos seus próprios termos, os termos do cinema. *Tempos difíceis* (1988), ao partir de *Hard Times. For these times*, de Charles Dickens, coloca-se inevitavelmente sob o signo de uma interrogação sobre as origens do cinema como linguagem, sendo que remontar a essas origens implica conceber o cinema como emancipável da arte do filme; é por isso que Sergei Eisenstein pode encontrar na literatura, e em Dickens em particular, antecipações do cinema. Ao referir o texto de Eisenstein “Dickens, Griffith and the film today”, como sendo uma referência fundamental do filme, João Botelho, de certo modo, encontra um equivalente para o seu desejo de cinema no desejo do escritor de se desviar e de se diferenciar da narrativa do romance de então e de criar novas formas de contar histórias. Se num caso, o de Dickens, se tratava de antecipar, assim, ao nível das formas literárias, os meios do cinema, no caso de João Botelho, trata-se agora do inverso, de criar novas formas de fazer cinema por intermédio da matriz literária, mas usando-a para conduzir a matéria cinematográfica numa outra direcção que não a da mera actualização pelos signos do cinema do regime de representação e do encadeamento das acções da narração. Como se passa, em *Tempos difíceis*, a articulação entre os planos de cinema, que Dickens soube materializar literariamente *avant la lettre*, o registo passivo dos signos à superfície sensível do mundo, e a produção poética de sentido, como diria Jacques

Rancière, tendo como pano de fundo esta complexidade e contrariedade de relações entre cinema e literatura?

Susana Nascimento Duarte é professora adjunta de Cinema e Vídeo na ESAD-CR/IPL e membro do Instituto de Filosofia da Nova, onde integra o 'CineLab', e o projecto de investigação *Fragmentação e Reconfiguração: A experiência da cidade entre arte e filosofia*. Foi investigadora dos projectos *Cinema e Filosofia. Mapa de um encontro* (IFILNOVA/FCSH/UNL) e *Falso Movimento: Estudos sobre escrita e cinema* (CEC/FLUL). Foi uma das organizadoras do Ciclo de encontros *O que é o Arquivo?*, uma iniciativa da Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa. É editora da secção “Entrevistas” da *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento*.



**O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT
- Fundação para a Ciência e Tecnologia
no âmbito dos projetos UIDB/00657/2020 e UIDP/00657/2020.**