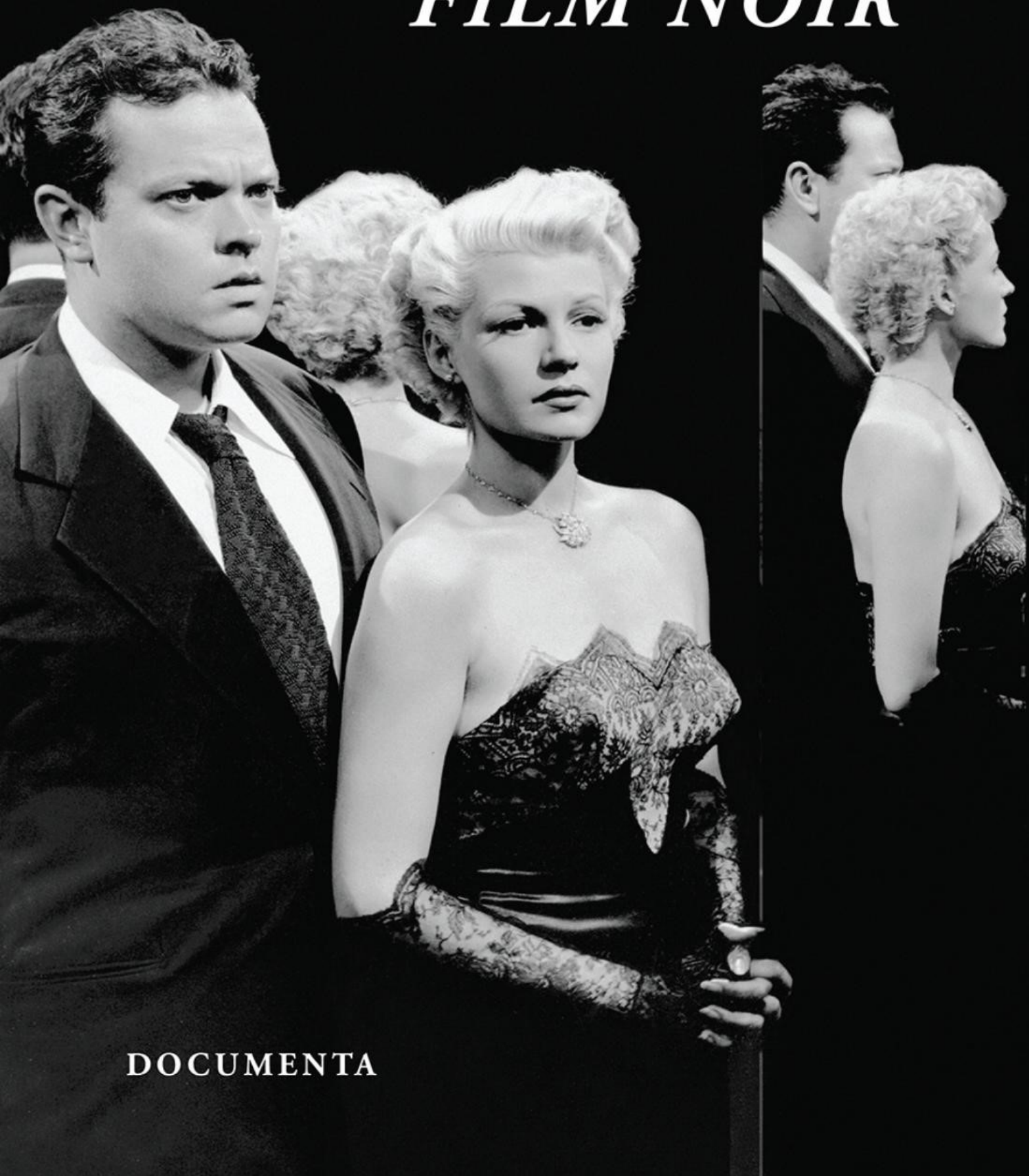


ESPELHOS DO *FILM NOIR*



DOCUMENTA

FERNANDO GUERREIRO
GUILLAUME BOURGOIS
JEFFREY CHILDS
JOSÉ BÉRTOLO
JOSÉ DUARTE
LUÍS MENDONÇA
RICARDO VIEIRA LISBOA
SÉRGIO DIAS BRANCO

ESPELHOS DO
FILM NOIR

edição de
JEFFREY CHILDS

DOCUMENTA

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP, no âmbito do projecto UID/ELT/00509/2019.

© SISTEMA SOLAR CRL (DOCUMENTA)
RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA
© OS AUTORES, 2019

1.ª EDIÇÃO, DEZEMBRO 2019
ISBN 978-989-9006-15-7

NA CAPA: FOTOGRAMA DO FILME *THE LADY FROM SHANGHAI* (A DAMA DE XANGAI)

REVISÃO: LUÍS GUERRA

DEPÓSITO LEGAL 465627/19
ESTE LIVRO FOI IMPRESSO NA EUROPRESS
RUA JOÃO SARAIVA, 10 A
1700-249 LISBOA
PORTUGAL

Índice

<i>Nota introdutória</i>	7
I. REFLEXOS DO <i>FILM NOIR</i> CLÁSSICO	
JOSÉ BÉRTOLO	
Autofilmografias: filmar a escrita e escrever o filme em Ray, Lang e Negulesco	13
GUILLAUME BOURGOIS	
Blonde is the ultimate noir: <i>The Lady from Shanghai</i> (<i>A Dama de Xangai</i> , Orson Welles, 1947)	37
LUÍS MENDONÇA	
<i>Angel Face</i> : lições de <i>mise en scène</i>	49
JEFFREY CHILDS	
Anamorfose no <i>film noir</i>	69
II. IMAGENS PERSISTENTES	
FERNANDO GUERREIRO	
<i>Marienbad</i> como <i>photo-roman noir</i>	87
RICARDO VIEIRA LISBOA	
«Não é o reflexo da realidade, é a realidade do reflexo»: alguns protagonistas do cinema de Irving Lerner olham-se ao espelho..	107

SÉRGIO DIAS BRANCO	
Mulheres especulares: género e desdobramento no <i>neo-noir</i>	
de Brian De Palma	133
JOSÉ DUARTE	
« <i>It's like there was never anything here but jungle</i> »:	
o mundo (neo) <i>noir</i> de <i>True Detective</i>	143

Nota introdutória

Espelhos do Film Noir é um volume organizado no âmbito do projecto de investigação RIAL – Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura, sediado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). O projecto foi criado em 2017 com o objectivo de estimular um pensamento alargado sobre arte e representação, partindo destes dois conceitos titulares e inspirando-se numa herança artística e teórica que vem, essencialmente, do quadro da modernidade estética, desde o século XVIII até à contemporaneidade. O estudo desenvolvido no âmbito deste projecto tem explorado uma rede conceptual que traduz zonas de porosidade e de contaminação entre vida e arte, ficção e História, percepção e facto, ilusão e experiência, quotidiano e estranheza, sistemas simbólicos e cultura material, entre outros pares problemáticos, entendidos na sua complementaridade e interpenetração e não apenas antinomicamente.

Em Outubro de 2018, organizou-se, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, um seminário aberto em torno da problemática central deste livro, congregando, para o efeito, um conjunto de investigadores que têm vindo a desenvolver trabalho relacionado com questões centrais ou periféricas do *film noir*. Entendemos, por um lado, que a ideia do reflexo – da multiplicação e da distorção da imagem do real –, central ao questionamento identitário e ontológico do *film noir*, apresenta um nexó privilegiado para a exploração dos temas basilares do RIAL. Por outro lado, julgamos que é possível iluminar aspectos negligenciados deste género cinematográfico se o olharmos através do prisma constituído por um conjunto de preocupações oculares, que nos levam tanto

para o interior do problema da definição do fenómeno cinematográfico em causa (género, série, modo, estilo, etc.) como para a extensão da sua relevância para além do período clássico do *film noir* (1941-1958), assim como para além de fronteiras nacionais e, até, da própria tela cinematográfica.

Todos os ensaios reunidos neste livro procuram, cada um à sua maneira e em diálogo com os objectos fílmicos considerados mais relevantes para o efeito, abordar o *film noir* não apenas como um modo possível de filmar o mundo, mas como uma tentativa de compreender a natureza visível do mundo, uma visibilidade à qual os (relativamente) novos meios cinematográficos conseguiram acrescentar movimento. A preocupação com a visibilidade do mundo (e o que este revela e esconde) não é uma invenção do *film noir*, como alguns dos ensaios neste volume fazem questão de referir, mas o *film noir*, mais do que qualquer outro género ou modo cinematográfico, reinventa o questionamento ontológico da superfície e da cultura da (produção da) imagem. Esta vocação cinematográfica explica o destaque dado por este volume à figura do espelho, mas esta figura rapidamente se expande para incluir outros objectos que, no texto fílmico, se comportam como espelhos – sombras, janelas, quadros, ecrãs, câmaras, olhos –, assim como padrões ou efeitos figurais associados com espelhos – duplos, repetições, ângulos, inversões, amputações. Para não nos perdermos neste labirinto de objectos e efeitos, podemos sugerir que o essencial é a concretização da imagem enquanto representação de um outro objecto (que, por sua vez, poderá ser outra imagem), que impõe a realização de dois gestos independentes: 1) a caracterização da diferença ontológica entre a imagem e o objecto que reflecte (incluindo, necessariamente, uma descrição do próprio acto de reflexão); 2) a expansão do nosso mapa cognitivo do mundo de modo a permitir a inclusão não só dos reflexos, sombras e outras virtualizações do mesmo como, também, dos mecanismos responsáveis pela geração desses mesmos efeitos de óptica.

Apesar da partilha de um campo relativamente estrito de investigação, os ensaios reunidos neste volume não resultam numa intervenção programática,

mas, antes, num conjunto eclético de estilos, abordagens e perspectivas que oferece convergências (por vezes inesperadas), divergências (esclarecedoras) e olhares complementares sobre um género que continua a influenciar a produção cinematográfica do nosso tempo. O livro divide-se em duas secções, com a primeira dedicada a leituras de filmes coincidentes com o período clássico do *film noir* (1941-1958) e a segunda concentrada no cinema pós-*noir*, quer pelos processos de hibridização e *pastiche* do género, quer pela deslocação de contexto nacional e, até, de meio audiovisual. No texto inaugural do livro, José Bértolo examina três *films noir* do período clássico, analisando a forma como os três exploram a relação filme/escrita, engendrando um «efeito de espelho» no qual o *film noir* se distancia dos lugares comuns do género para oferecer uma meditação «sobre o cinema enquanto artifício que, ao mesmo tempo que produz histórias, pensa sobre elas e sobre essa mesma produção». Guillaume Bourgois situa o filme *The Lady from Shanghai* (*A Dama de Xangai*, 1947), do realizador Orson Welles, no cruzamento do neo-expressionismo e da literatura menor (ambos desenvolvidos por Gilles Deleuze) com a história cinematográfica do melodrama, registando os modos como o realizador «multiplica os falsos *raccords*, faz aparecer personagens onde não estavam presentes anteriormente, destrói frequentemente as proporções, brutaliza sempre a montagem, provoca inquietantes *déjà-vus* ou cria ainda várias vezes a nível sonoro um concerto de palavras, sons e músicas extremamente dissonantes», isolando o espectador numa sala de espelhos. No seu texto sobre *Angel Face* (*Vidas Inquietas*, de Otto Preminger, 1953), Luís Mendonça foca-se na maneira de filmar de Preminger, nomeadamente na importância da *mise en scène* e da sua relação com o mac-mahonismo, que o autor descreve como uma ênfase «mais no “estilo” da escrita do que no seu conteúdo; não tanto na exactidão da gramática, mas na qualidade identificadora e personalizada da caligrafia», possibilitando o entendimento do ecrã cinematográfico enquanto superfície gravável. No último texto da primeira secção, Jeffrey Childs explora a importância da anamorfose no género, demonstrando, através de exemplos diversos,

a lógica da distorção e dos ângulos improváveis que fez do *film noir* um *locus* privilegiado para a apropriação desta figura barroca.

No texto de abertura da segunda secção do livro, Fernando Guerreiro descreve o filme *L'Année Dernière à Marienbad* (*O Último Ano em Marienbad*, de Alain Resnais, 1961) «como um *projecto duplo: escrito* (o *script* entendido, narrativizado e depois publicado como um *ciné-roman*), além de *cinematográfico*, o filme», analisando o modo como o fotograma estilhaça e constitui o filme de Resnais, surgindo simultaneamente como uma superfície que reflecte o todo e um fragmento que interrompe e adia a formação do mesmo. Ricardo Vieira Lisboa reflecte sobre um conjunto de filmes do cineasta Irving Lerner, afirmando que, no caso do filme *Murder by Contract* (*Assassino por Contrato*, 1958), «[o] espelho surge então (...) como reflexo deste estado de coisas (de nação, de ideologia, de amoralidade, de niilismo), isto é, surge como espaço de autocontemplação». O espelho, no filme de Lerner, reflecte a preocupação do filme com *coolness*, abrindo espaço para o ensaio desta qualidade, que serve de compensação estética pela amoralidade de Claude, a personagem central. Sérgio Dias Branco explora o desdobramento de papéis e identidades em dois filmes de Brian De Palma, descobrindo em ambos «uma operação desconstrutivista de exposição dos traços e das camadas de um processo de escritura cinematográfica», através do qual os filmes «constituem uma espécie de *meta-noir*, são filmes *noir* sobre o *noir*, sobre os códigos narrativos e de representação da mulher neste género cinematográfico». No último texto do volume, José Duarte analisa a série televisiva *True Detective* (2014) como herdeira das forças centrífugas do *film noir*, aquelas que nos afastam dos grandes centros urbanos para nos mergulhar nas *small towns*, desertos, pântanos e paisagens devastadas pelo desenvolvimento industrial, demonstrando o modo como a série confirma a operacionalização da influência *noir* «a nível do espaço enquanto reflexão sobre a América contemporânea».

I.

REFLEXOS DO *FILM NOIR* CLÁSSICO

Autofilmografias: filmar a escrita e escrever o filme em Ray, Lang e Negulesco

JOSÉ BÉRTOLO

Nick: How's your new book?

Catherine: It's practically writing itself.

Basic Instinct, de Paul Verhoeven

A qualquer protagonista de um filme de ficção, a obra que ela ou ele protagoniza *acontece-lhe*. É como se os indivíduos em questão vivessem a sua vida, com maior ou menor normalidade, até ao momento em que determinado evento, ou conjunto de eventos, transformasse a sua vida em filme, e aos próprios, finalmente, em personagens. A transformação de uma vida em filme implica atribuir forma à vida, isto é, atravessá-la e delimitá-la, e a forma que a representação de uma vida ficcional obtém depende intimamente, no caso do cinema de género, de contextos e eventos específicos. A título de exemplo, uma comédia romântica pode ser espoletada pelo início de um relacionamento amoroso, um melodrama pode nascer com o aparecimento de uma doença fatal, e um *western* pode ter origem na chegada de um *lonesome rider* a uma pequena comunidade. As possibilidades não são infinitas porque a elasticidade dos códigos de género não é, naturalmente, absoluta, mas elas são, ainda assim, numerosas.

Existem poucos géneros cinematográficos em que a transformação de uma vida (ordinária) em filme (extraordinário) seja mais operacionalizada do que no *film noir*, consistindo este num género que, com uma frequência assinalável, tem na sua origem um mesmo acontecimento de natureza disruptiva: um crime. Para além de os *noirs* que tomarei em consideração neste estudo

Blonde is the ultimate noir: *The Lady from Shanghai*
(*A Dama de Xangai*, Orson Welles, 1947)

GUILLAUME BOURGOIS

Uma *femme fatal* loira que devora o coração dos homens fracos e usa o amor como um delicioso veneno. Um advogado que deseja e receia o fim do mundo, com um rosto feito da pele que serve, habitualmente, a cobrir crocodilos. Outro que usa o seu dinheiro e o seu corpo robótico apoiado em duas bengalas para tentar nunca ser fantoche mas sim «puppet master» maquiavélico. Um herói idiota, atordoado e duplamente *fool* («fool, my beloved fool») que desliza para sempre nos escorregas do *nonsense*. Monstros marítimos cujos gigantismo e monstruosidade não conseguem ser contidos pelas frágeis paredes de vidro do aquário de São Francisco. Uma paisagem paradisíaca a suar e a arder do fogo da culpabilidade e da corrupção. Um cadáver supostamente inexistente, que vem acusar para além do túmulo o seu melhor aliado com um dedo mórbido e contagiante. Sangue que suja a alma e a película como lama. Caos. Traição. Morte, morte e morte.

Eis alguns fragmentos misturados por Orson Welles no caldeirão em que compôs a sua jóia do *noir* e autêntica pérola negra, *The Lady from Shanghai* (1947), num gesto que retoma aquele das três funestas irmãs do princípio de *Macbeth*, bruxas que desfazem, mutilam a realidade, e obrigam-na a voltar à vida numa sopa primordial, arrancando lascas de matéria horrífica para criarem, com peles e órgãos mortos, uma estátua frankensteiniana da figura central. No caldeirão do cineasta norte-americano, os fragmentos-ingredientes são postos a ferver para que fiquem «boiled», «very boiled», bem «boiled», ou seja «hard-boiled» como se diz da «hard-boiled literature» policial que sempre inspirou o *film noir* e entre as linhas da qual escreveu a sua história.

Angel Face: lições de mise en scène

LUÍS MENDONÇA

Introdução

A história de *Angel Face* (*Vidas Inquietas*, de Otto Preminger, 1953) namora permanentemente com a nossa incredulidade ou espanto. Apesar de a acção ser filmada com a justeza e economia estética e ética que reconhecemos num grande realizador como Otto Preminger, tudo aparece tingido pela loucura e obsessão insubordináveis de uma *spider woman* chamada Diane (Jean Simmons).

Poucos *films noir* confundiram tão bem onirismo com loucura ou souberam tão habilmente converter o interior convulso de uma personagem na linha de fuga de toda a *mise en scène*. Joga-se um expressionismo dos corpos, dos objectos e de tudo o que está entre eles, isto é, o próprio movimento e aceleração do filme. Vertiginosamente, *Angel Face* encaminha-nos, sem travões, para o abismo.

Ela, Diane, conhece o paramédico Frank (Robert Mitchum) na noite da suposta tentativa de suicídio de sua madrasta, Catherine. Mais tarde, ficamos a perceber que alguém – que não Deus – orquestrara a morte com a precisão da aranha que tece a sua teia. Esse alguém ou esse algo é a loucura de Diane. Ela levará à morte seu pai, Charles, e sua madrasta lançando-os encosta abaixo, num carro sabotado por acção daquela *fille fatale*: com a mudança «errada» devidamente engatada, o carro corre, mas em marcha-atrás, atraído pelo abismo. O mesmo acontecerá no fim com o casal danado composto por Diane e Frank, naquele que é, consensualmente, um dos mais chocantes desenlaces na história da Hollywood clássica.

Anamorfose no *film noir*

JEFFREY CHILDS

Análises estilísticas do fenómeno cinematográfico conhecido por *film noir* não escasseiam nas prateleiras das bibliotecas universitárias e, apesar da anamorfose não ocupar um lugar central em tais análises, surge, por vezes, na descrição de imagens reflectidas (ou refractadas) por superfícies e meios diversos (espelhos, janelas, água, etc.), entendidas como gestos de estilização evidente da realidade, que, por sua vez, se torna sinónima da vocação cinematográfica do *film noir*. Tal leitura da presença da anamorfose no *film noir* acaba por limitar a sua potencial análise, muito à semelhança do que acontece com a análise estilística do *film noir* em geral, que se limita à enumeração dos recursos estilísticos mais utilizados pelo/no género sem qualquer tentativa de vislumbrar a lógica organizacional interna do objecto (quer seja entendido como filme singular ou enquanto conjunto de filmes semelhantes). Como contraponto a esta abordagem, convém lembrar as palavras salutaras de Walter Benjamin, na introdução à obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origem do Drama Trágico Alemão, 1928)*, que nos incentivam a estudar fenómenos culturais na sua lógica constitutiva e não apenas em termos das suas características aparentes:

Não se pode deduzir, contudo, que cada «facto» primitivo deverá logo ser considerado um determinante constitutivo. De facto, é aqui que a tarefa do investigador começa, pois este não deverá aceitar tal facto como garantido até que a sua estrutura interna se aparente tão essencial que o transforma numa origem. (1998: 46)¹

¹ Excepto em casos expressamente indicados, todas as traduções são minhas. Quando considerado pertinente, incluí a citação original em nota de rodapé.

II.

IMAGENS PERSISTENTES

Marienbad como *photo-roman noir*

FERNANDO GUERREIRO

«Não vamos ao cinema ver o mundo mas sim as imagens»

Bernard Pingaud¹

1. Se o título do texto («*Marienbad* como *photo-roman noir*») pode parecer «estranho», ele não constitui tanto uma afirmação provocatória ou paródica – embora, em certa medida, também o seja –, como, por ele, se procura constatar e proceder à revelação – de alguma forma «invertida» já que passamos aqui de um «positivo» (o filme: o «*pheno*-texto») ao seu «negativo» (a sua fórmula de engendramento: o «*geno*-texto»)² – da relação que julgamos existir entre o filme de Alain Resnais/Alain Robbe-Grillet e a dupla modalidade formal (expressiva) do *roman-photo* e do *noir* – dois modos, registos, que trabalham também *media* diferentes: a Literatura, no primeiro caso, o Cinema, no segundo³.

L'Année Dernière à Marienbad (*O Último Ano em Marienbad*), filme de 1961, inscreve-se no quadro das transformações estéticas importantes operadas, na Literatura e no Cinema, no imediato pós-guerra. Corresponde-lhe,

¹ «On ne vas pas au cinéma pour voir le monde; on y va pour voir les images» (Pingaud 1965: 191) (Excepto quando se utilizam edições dos textos em português, todas as traduções são nossas. Nos casos em que nos pareceu pertinente mantivemos em nota o texto no original).

² Para as noções de «feno-texto» (como «superfície» / «estrutura significada») e de «geno-texto» («fundo» / productividade significante») cf. Julia Kristeva, «L'Engendrement de la formule» (1978: 219).

³ E contudo, hoje, meses depois, ao rever o texto para a sua publicação, dou conta desta nota da sempre «presciente» Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: «Resta fazer o estudo das descrições de filmes publicadas pelos romancistas que colaboraram com Resnais, assim como do novo género (que afinal reata com uma moda do passado) do “ciné-roman” que Robbe-Grillet define no preâmbulo de *L'Immortelle* (livro)» (1970: 150). É o que tentaremos aqui fazer, Marie-Claire.

«Não é o reflexo da realidade, é a realidade do reflexo»:
alguns protagonistas do cinema de Irving Lerner
olham-se ao espelho.

RICARDO VIEIRA LISBOA

A 21 de Maio de 1993 o Lincoln Center acolhia um ciclo intitulado «Mean Screens: Martin Scorsese at the Movies» (Holden, 1993). Neste, o realizador homenageado emparelhava cada um dos seus filmes com títulos que o haviam marcado enquanto espectador e cinéfilo. *Mean Streets* (*Os Cavaleiros do Asfalto*, 1973) aparecia numa sessão dupla com *Prima della rivoluzione* (*Antes da Revolução*, Bernardo Bertolucci, 1964), *Raging Bull* (*O Touro Enraivecido*, 1980) com *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e os Seus Irmãos*, Luchino Visconti, 1960), *Shadows* (*Sombras*, John Cassavetes, 1959) emparelhava com *Who's That Knocking at My Door?* (*Quem Bate à Minha Porta?*, 1967), *The Man I Love* (Raoul Walsh, 1947) juntava-se com *New York, New York* (1977), *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961) encarava com *The Last Temptation of Christ* (*A Última Tentação de Cristo*, 1988) e *The Last Waltz* (*A Última Valsa*, 1978) surgia de mãos dadas com *The Tales of Hoffman* (*Os Contos de Hoffmann*, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1951). Portanto, grandes autores consagrados do cinema clássico e do cinema moderno. Mas Scorsese, no seu eclectismo, convocou outros títulos, menos óbvios: a *Goodfellas* (*Tudo Bons Rapazes*, 1990) com o original *Ocean's Eleven* (*Os Onze de Oceano*, Lewis Milestone, 1960), *Station Six-Sahara* (*Sahara, Posto 6*, Seth Holt, 1963) emparelhou com *The King of Comedy* (*O Rei da Comédia*, 1982), *After Hours* (*Nova Iorque Fora de Horas*, 1985) combinava com um filme de Allan Dwan, *Getting Gertie's Garter* (*O Que Podem Umas Pernas*, 1945), e *Alice Doesn't Live Here Anymore* (*Alice Já Não Mora Aqui*, 1974) rimava com o esquecido *Take Care of My Little Girl* (*Clube de Raparigas*, Jean Negulesco, 1951). Pois bem, ficou a faltar um dos filmes mais marcantes da carreira de

Mulheres especulares: género e desdobramento no *neo-noir* de Brian De Palma

SÉRGIO DIAS BRANCO

O *neo-noir* pode ser entendido como um «filho do *noir*», na expressão de Richard T. Jameson ao comentar filmes como *The Long Goodbye* (*O Imenso Adeus*, 1973), da autoria de Robert Altman (Jameson 1999: 197-205). Recordando: o *film noir* americano foi um género teórico (ver Todorov 1990: 17), definido retrospectivamente por dois críticos franceses, Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, em 1946. Com o *neo-noir* podemos dizer que se tornou num género histórico em que os filmes já são produzidos e recebidos como *noir*. A existência do *neo-noir* como *género* é precisamente um dos argumentos mais fortes para considerar o *noir* como um género descoberto pela imaginação crítica, em vez de constituído através de práticas de produção e hábitos de recepção (ver Branco 2011: 329). No entanto, este novo *noir* cultiva uma dimensão teórica, na medida em que é um género que reaviva e refaz o original, simulando ou gerando o novo. Isto é, a sua origem empresta-lhe uma inapagável dimensão (auto)generativa que faz também com que os seus traços de novidade e as suas características como *noir* estejam em permanente discussão e disputa (ver Bould, Glitre, Tuck 2009: 4-6).

Esta leitura dá igualmente razão a Paul Schader. Nas suas notas de 1972, o *film noir* era definido também como um *período* na história do cinema estado-unidense entre 1941 e 1953, com três fases distintas (1996: 53-64). A primeira fase decorreu durante os anos turbulentos da Segunda Guerra Mundial, expressando sentimentos contraditórios e uma necessidade de reflexividade traduzida, sobretudo, na verbosidade dos protagonistas. *The Dark Mirror* (*O Espelho da Alma*, 1946), realizado por Robert Siodmak, pertence a este

«*It's like there was never anything here but jungle*»:
o mundo (neo) *noir* de *True Detective*

JOSÉ DUARTE

«Places are all alike; you can't run away from yourself.»

Fred Graham, *When Strangers Marry*

«It's all one ghetto man, giant gutter in outer space.»

Rust Cohle, *True Detective*, Season 1

Um mundo de sombras

Quando confrontados com o termo *noir* surgem inúmeras definições e aproximações possíveis que tornam a sua explicação complexa, apesar de podermos encontrar denominadores comuns que melhor nos ajudam a compreender este termo. Por um lado, alguns autores, como é o caso de James Naremore (1998), numa obra seminal sobre o *film noir*, apresentam uma descrição que inclui contextos particulares e que atentam numa série de características já descritas também por outros, como é o caso das personagens e da história; a estrutura narrativa complexa; os locais e a decoração; os temas ou uma iluminação muito particular.

Por outro lado, o próprio autor reconhece, numa frase que se tornou popular entre os estudiosos do *noir*, que é mais fácil perceber o *noir* quando observamos do que tentar defini-lo. Wheeler Wiston Dixon (2009) ou William Luhr (2012), em livros mais recentes entre as muitas publicações sobre o *noir*, apresentam outras definições. O primeiro situa *noir* no contexto da paranóia sentida no período pós-Segunda Guerra Mundial, com grande parte

IMAGENS EM MOVIMENTO

Éden – O filme desta terra

Tomás Maia e André Maranhã

Traduções de Bruno C. Duarte

Éden – O filme desta terra + DVD

Tomás Maia e André Maranhã

Traduções de Bruno C. Duarte

Scena + DVD

Tomás Maia e André Maranhã

Cibercultura e Ficção

Vários autores

Organização de Jorge Martins Rosa

Empatia e Alteridade – A figuração cinematográfica como jogo

José Bogalheiro

Empatia e Alteridade – A figuração cinematográfica como jogo + DVD

José Bogalheiro

(edição numerada e assinada)

A Escrita do Cinema: Ensaio

Vários autores

Organização de Clara Rowland e José Bértolo

Por Dentro das Imagens – Obras de cinema. Ideias do cinema

Sérgio Dias Branco

Imagens em Fuga – Os fantasmas de François Truffaut

José Bértolo

O Trabalho do Actor na Obra de John Cassavetes

Filipa Rosário

Prefácio de Clara Rowland

Sobreimpressões – Leituras de filmes

José Bértolo

ESPELHOS DO *FILM NOIR*

edição de JEFFREY CHILDS

FERNANDO GUERREIRO
GUILLAUME BOURGOIS
JEFFREY CHILDS
JOSÉ BÉRTOLO
JOSÉ DUARTE
LUÍS MENDONÇA
RICARDO VIEIRA LISBOA
SÉRGIO DIAS BRANCO

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



Centro de Estudos
Comparatistas

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
seu trabalho em ciência, tecnologia e inovação

