

A Programação Cinematográfica
ordem e afecção nas cartas brancas programadas na
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Inês Sapeta Pires Dias

Tese de Doutoramento
em Ciências da Comunicação

Novembro, 2016

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Mário Grilo

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

AGRADECIMENTOS

Porque lida com documentos que em larga medida não têm sido tratados pela história do cinema, esta investigação não poderia existir sem o apoio, disponibilidade e abertura de alguns arquivos e suas equipas: permitiram-me o acesso a documentos à partida não organizados e/ou indisponíveis para consulta pública. Começo assim por agradecer aos centros de documentação e arquivos que me receberam. Em Nova Iorque, aos Anthology Film Archives, especialmente a John Mhiripiri e a Robert Haller, que não só me acolheram e acompanharam na recolha documental, como estiveram sempre disponíveis para responder às minhas perguntas e me orientaram nas pesquisas fora dos Anthology; à Rare Book and Manuscript Library na Columbia University; aos centros de documentação do MoMA e à equipa da New York Public Library for Performing Arts Dorothy and Lewis B. Cullman Center (no Lincoln Centre). Em Lisboa, agradeço à Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema que é, entre os centros de documentação que visitei, exemplar e excepcional no que diz respeito ao trabalho de compilação e salvaguarda dos programas. Agradeço a toda a equipa da Biblioteca e também a Pedro Aragão que em muito contribuiu para a agilização do trabalho que fiz com os programas da Cinemateca, trabalho enorme e de outro modo impossível de terminar em tempo útil.

Quando redigi o primeiro projecto para esta investigação estava previsto visitar outros arquivos para além destes. A alteração do regime de financiamento de viagens, pela FCT, a meio do período da minha bolsa fez-me alterar os planos e a pesquisa teve de ser feita em casa. Não poderia assim ter chegado ao fim deste trabalho sem o impressionante e muito útil serviço que a Bibliothèque Nationale de France presta através do seu projecto Gallica, projecto de digitalização e disponibilização em linha de avultados e importantes volumes de documentação. Agradeço aos funcionários da Bibliothèque que, mesmo de longe, me conseguiram orientar na descoberta dos documentos que precisava de consultar para avançar.

Agradeço depois a Fernando Cabral Martins e a José Manuel Costa pela leitura atenta e crítica que fizeram do meu Trabalho Final de Curso de Doutoramento: as questões que me colocaram fizeram-me reflectir sobre problemas da história da programação do cinema que era preciso tratar, necessidade que eu ainda não tinha visto quando redigi o projecto, e sobretudo fizeram-me estar atenta à amplitude do objecto com que estava a lidar, ajudando-me a não o encolher. Agradeço também aos meus colegas do grupo de investigação em Cinema e Filosofia (do IFILNOVA), grupo que me acolheu e com quem pude explorar campos teóricos que, apesar de subsidiários, foram fundamentais para sustentar teoricamente a questão da programação, no cinema. E agradeço às pessoas que tiveram a generosidade de conversar comigo sobre as questões desta investigação: a Peter von Bagh (que já cá não está para ler o resultado deste trabalho, e seria tão importante, pelo menos para mim, que pudesse fazê-lo), a Ken

Kelman, a P. Adams Sitney e a Scott MacDonald (aos dois últimos agradeço também o fundamental trabalho de revisão da transcrição da nossa conversa).

Depois quero agradecer a toda a minha família e aos amigos que me acompanharam neste longo percurso, amigos e família com quem fui partilhando dúvidas e angústias, e que me foram ajudando a testar a clareza das minhas ideias e a eficácia ou pertinência do método. Apesar de nada do que eu aqui disser se aproximar do contributo que todas estas pessoas deram para a condução destes trabalhos, e apesar de não as poder nomear a todas, não posso deixar de agradecer particularmente a Joana Frazão (companheira permanente das horas de escrita foi também, no final, leitora atenta e revisora rigorosa: este texto seria mais difícil de ler sem o seu trabalho de revisão), a Cinta Pelejã (cujo entusiasmo me deu alento para continuar e ir mais fundo na minha investigação e me deu segurança para manter as minhas perguntas, mesmo perante o espanto de quem as recebia), a Raquel Marques (com quem percebi como gerir o enorme mapa com que termina esta dissertação), a Ana Eliseu (com quem, numa conversa, me pus no caminho das cartas brancas), a Sofia Dias (atenta à coerência das propostas desta tese, as nossas discussões sobre a questão da programação ajudaram-me a clarificar, a cada passo, os meus argumentos), a André Dias (que, mesmo sem saber, me ajudou a pensar e a avançar com os seus comentários rigorosos, sábios e críticos, também sobre a programação do cinema), a Ana Almeida (cuja generosidade e leitura me deu o impulso que precisava para finalizar esta tese), a Sérgio Marques (as discussões que tivemos sobre o que é programar, e especialmente sobre a relação do espectador com os programas (e vice-versa), ajudaram-me a tornar as conclusões deste trabalho mais incisivas), a Domingos Dias (arquitecto de sistemas de informação com quem discuti e descobri a raiz e o denominador comum do gesto programador), a Helena Sapeta, a José Dias e a Cecília Sapeta (sempre atentos, a sua ansiedade manteve-me bem desperta para a necessidade de pôr um ponto final neste trabalho).

Agradeço por fim às pessoas sem as quais esta tese não existiria.

Ao meu orientador, professor João Mário Grilo, agradeço não só o ter-me acompanhado em todo este trabalho, e ter sabido o que me dizer para me pôr a trabalhar e me fazer avançar, mas agradeço também o seu trabalho de investigação, revolucionário, que foi inspiração constante para toda esta investigação.

Finalmente e especialmente agradeço a Patrícia Pimentel, companheira das angústias mas também de todas as descobertas, por me ir lembrando por que estava a fazer este trabalho, por me mostrar sempre a solução mais simples (que é sempre a mais certa) para os problemas complexos, e por me suster nas horas de caos (e me dar força para não querer sair delas depressa demais).

A PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA

ordem e afecção nas cartas brancas
programadas na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Inês Sapeta Dias

PALAVRAS-CHAVE: programação, cinema, filme, ordem, montagem

Esta investigação tem como objecto a programação cinematográfica. Isto significa que se ocupa não apenas com a definição e sistematização do conceito de programação (o que está por fazer, no âmbito dos estudos cinematográficos), mas também com o enraizamento deste conceito na especificidade e história do cinema.

Porque se trata de um funcionamento específico que põe as imagens a trabalhar de uma certa (acertada) maneira, a programação é um conceito fundamental para compreender a constituição e as operações do (e sobre o) cinematográfico (desde logo porque permite perceber, de uma perspectiva nova e útil, o que faz a montagem). Do mesmo modo, ter em conta as operações especificamente cinematográficas sobre as imagens, possibilita uma problematização mais ampla e completa do gesto programador e permite perceber que aquilo que produz vai muito para lá do estrito agendamento de sessões, ou mesmo da mera decisão sobre o que é visto e o que não é.

“O que é a programação cinematográfica?” é a pergunta desta investigação. Para lhe responder foram conduzidos dois trabalhos: um trabalho genealógico com que ficarão expostas as regularidades que definem aquilo que a programação é e faz; e um trabalho de observação do seu funcionamento (aquilo que a programação faz *aos* ou *com* os filmes) num campo particular, o das cartas brancas programadas na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema ao longo da sua história.

KEYWORDS: programming, cinema, movie, order, montage

This research's subject is cinema programming. It is therefore concerned not only with defining and systematizing the concept of “programming” (something yet to be done, in cinema studies) but also with how this concept is rooted in film's specificity and history.

Since it is a specific way of putting images to work in a certain (right) way, programming is a fundamental concept in understanding both how the cinematic image is formed and the operations made with and upon this image (first of all, because it allows us to understand, from a new and useful point of view, what editing accomplishes). Likewise, grasping the specific ways in which cinema manages images allows for a wider understanding of the programmer's gesture, making us realize that the thing produced goes far beyond the sheer scheduling of sessions or even the mere decision about what is seen and what isn't.

“What is cinema programming?” is this research's question. To answer it, two tasks have been undertaken: a genealogical work, uncovering the regularities that define what programming is and does; and an observation of programming' functioning (what programs do *to* or *with* movies) in a particular field, that of the programs resulting from a *carte blanche* given by Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (Lisbon, Portugal) throughout its history.

A PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA

ordem e afecção nas cartas brancas

programadas na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Índice

PREÂMBULO	1
parte 1 A PROGRAMAÇÃO E O CINEMATOGRAFICO: introdução ao problema e aos procedimentos metodológicos	14
PROGRAMAÇÃO (ordem).....	15
CINEMATOGRAFICO (afecção)	28
DA POTÊNCIA HEURÍSTICA DA ARTICULAÇÃO (campo e procedimentos metodológicos).....	42
parte 2 O QUE É A PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA	
I. PROVENIÊNCIA	71
DOMÍNIO SOBRE A CIRCULAÇÃO DA IMAGEM ou do filme como forma programada.....	73
II. INSTITUIÇÃO.....	92
entre a viagem e o reconhecimento, a novidade e a fixação: a ESTABILIZAÇÃO DO PROGRAMA	94
ORDENAMENTO DAS ANTOLOGIAS CINEMATOGRAFICAS (o lugar paradoxal do cinema no museu).....	107
III. FUNÇÃO	138
MÁQUINAS DE EMARANHAR IMAGENS: para uma genealogia do <i>zapping</i>	139
parte 3 ORDEM E AFECÇÃO NAS CARTAS BRANCAS PROGRAMADAS NA CINEMATECA PORTUGUESA	
ESCRITA, MAPA, JOGO (carta e funcionamento)	158
A CARTA DAS CARTAS (uma sintomatologia da instituição)	180
CONCLUSÃO	209
BIBLIOGRAFIA	228
ANEXOS	241
ANEXO I. apoio à leitura do preâmbulo (espiral)	i
ANEXO II. CONVERSAS	iii
Peter Von Bagh Outubro, 2011	iii
P. Adams Sitney Março, 2012	ix
Ken Kelman Março, 2012	xxiii
Scott MacDonald Abril, 2012.....	xxxiv

ANEXO III. The Bulletin of The Museum of Modern Art Novembro, 1935	xl
ANEXO IV. CARTAS BRANCAS NA PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA PORTUGUESA	xliii
FAMÍLIAS (DE CARTAS BRANCAS)	xcv
REPETIÇÃO DE CICLOS ENTRE AS CARTAS DA MESMA FAMÍLIA.....	xcvi

PREÂMBULO

A programação é um problema por tratar, no cinema. Trabalho que não pode ser adiado. Não só porque a programação tem um papel central na gestão do cinema que se vê pressionando, por causa disso, o cinema que se faz e, inevitavelmente, aquilo que se diz e escreve sobre ele. Mas também porque a inexistência de um trabalho teórico (de estabilização do conceito) e histórico (de genealogia e mapeamento da transformação das suas práticas) impede de ver aquilo que há de continuidade nas mudanças por que tem passado, recentemente, o regime de exibição do cinema, mudanças em que a programação tem um lugar central. Isto exige um passo atrás. O que quer dizer simultaneamente olhar para o passado e procurar uma vista ampla sobre o conjunto de práticas que definem a programação no cinema. Exige, dito de outro modo, um movimento simultaneamente retrospectivo e prospectivo. É o que se procurará fazer neste estudo.

A programação é lugar de ordem, no cinema (ia dizer, onde se põe ordem no cinema). Quer se tome a programação do cinema no seu sentido mais estrito – agendamento de sessões – quer seja tomada no seu sentido mais lato – definir uma ordem para as imagens – programar é sempre definir quando, onde e como uma imagem pode ser vista. O que quer dizer que é definir simultaneamente um lugar para as imagens e é desenhar o lugar da sua recepção (o segundo é reflexo do primeiro). Estes lugares são restritos e tendem a estar fixos, na história do cinema. Estudar a programação é estudar a *tecnologia* (uso o termo tal como foi usado por Michel Foucault) que fixa e restringe esses modos, é estudar o processo que estabiliza as maneiras pelas quais se acede ao cinema. A programação é, dito de outro modo, um instrumento de mediação que, ao gerir as imagens, age entre as pessoas (os espectadores) e o cinema, definindo os modos pelos quais as primeiras vão aceder ao segundo. Estudar a programação é assim fundamental para perceber porque é que o cinema foi (rapidamente) organizado em certos conjuntos formais (os filmes) mas é fundamental também para perceber as arrumações que se criaram para eles (por exemplo, as cinematografias) e as consequências dessa arrumação para a definição do cinema e para a gestão (e desenho) dos seus espectadores.

A programação não é assim um mero campo cego na teoria e na história do cinema. É a prática com que se estabelecem e fixam muitos outros campos cegos dessa teoria e dessa história. Elencando as operações da programação sobre o cinema, este estudo procura mapear esse campo cego e contribuir para a percepção dos mecanismos que levam ao aparecimento de outros. Será, assim, uma espécie de história da história do cinema que, por lidar com um objecto por constituir, fará uma proposta metodológica ao mesmo tempo que experimenta aplicá-la.

São vários e graves os sintomas e as consequências desta cegueira. Desde logo, as (raras) discussões sobre a programação, tendencialmente promovidas com ou por programadores, terminam quase sempre numa (obscura) reserva a que se tem dado o nome de “intuição”. Ao estarem concentradas na palavra do programador, e ao ficarem suspensas no ponto onde essa palavra não consegue ir mais longe, essas discussões impedem uma visão alargada e inclusiva sobre as práticas de programação, afastando demasiado rapidamente como antagonistas ou díspares práticas (programas) que pelo contrário partilham uma mesma raiz operativa e programática. Não é portanto inócuo que os programas, os calendários que resultam do e resumem o gesto programador, sejam documentos desprezados pela história do cinema, descartados por serem considerados efémeros e estarem presos à evanescência do acontecimento da projecção: essas grelhas, despidas de retórica, em si e sobretudo em articulação com outras, permitem ver aquilo que o programador não diz. Esses documentos contam a história que prepara a história do cinema – que é inevitavelmente uma história do cinema que se vê; não é por acaso que as mais revolucionárias descobertas da história do cinema tenham começado com um visionamento (como o incontornável Congresso da FIAF em Brighton, 1978, a que se dará especial atenção nesta tese). Ao estar concentrada nesses documentos esquecidos (ou desprezados) - os programas - esta investigação trabalha para a visibilidade dos meandros (ideológicos ou, justamente, programáticos) que preparam o acto programador e irá mapear os circuitos (ou pelo menos parte dos circuitos) que fazem com que a história do cinema seja a que está hoje feita e não seja outra. Esta investigação procura destabilizar ou pelo menos levantar perguntas sobre os mecanismos que levaram à fixação dessa história.

Aquilo que se segue é então um estudo da programação na sua dimensão pragmática ou operativa. Procurar-se-á perceber aqui o que faz a programação aos (ou com) os filmes. Veremos como em certa e larga medida estudar as operações da

programação não exige ver os filmes (e mesmo se é sobre eles que age). Mas noutra, pequena, medida (a medida das exceções) não há como perceber o que faz a programação sem ver o que acontece aos filmes num programa. É o que acontece no programa que proponho observarmos no início desta dissertação.

Esta tese começa assim com uma exceção (com um programa excepcional). Procuo com isso não apenas documentar o percurso da investigação e da escrita, embora essa seja uma razão importante para este preâmbulo. É que na verdade o trabalho para esta dissertação começou com esse programa. Passaram muitos anos entre o momento em que foi apresentado e o início deste trabalho, mas foi a experiência de ver e seguir essas sessões que deu o impulso para o início da minha prática de programação, da qual saíram as perguntas que estiveram na origem desta investigação e do texto que dela resulta: foi a dificuldade em dar nome a qualquer coisa que vi aí que me fez querer perceber mais sobre o gesto programador. Apesar de ter ficado claro que havia uma força e um movimento potente e em acto nas sessões deste programa, não era de todo simples perceber o que provocava essa força, nem de que natureza seria ou que nome lhe poderia ser dado. Parecia, de algum modo, ser de ordem cinematográfica. Ou seja, havia qualquer coisa, na sequência precisa de filmes que criava um movimento próprio e não totalmente subsumível a cada um ou ao conjunto dos filmes. Havia uma potência na articulação, com afinidades com a própria constituição da imagem do cinema. Havia, dito de outro modo, cinema no programa. Foi esse cinema, visto aí, que me fez perguntar sobre a raiz cinematográfica do trabalho de programação, e começa por ser por isso que este programa é importante para lançar o texto que se segue: ele organiza as questões – dúvidas, dificuldades, problemas – que lançaram esta investigação, e que se situam na zona de contacto entre a programação e o cinematográfico.

Ao mesmo tempo, este preâmbulo é resultado de uma derradeira resistência (e de uma teimosia). Talvez porque, apesar de ter percebido que, nas suas tendências mais estáveis, a programação opera apesar, antes e fora das imagens (dos filmes), a intuição de que há uma potência cinematográfica no gesto programador – que é o que me faz programar – não ficou totalmente destruída. Quando comecei a programar, vi nesse gesto uma instabilidade com afinidades com a própria instabilidade (da imagem) cinematográfica. Quando comecei a explorar o campo da programação cinematográfica, a conhecer outras práticas e a perceber aquilo que se repete entre elas, apesar de toda a

sua diversidade – tarefas necessárias para a escrita da sua história -, percebi que, pelo contrário, a programação se define pelo domínio e controlo sobre essa instabilidade, age para a estabilização de conjuntos formais e categoriais, trabalha para instituir uma certa e fixa maneira de ver o cinema. Começar agora, já no fim dos trabalhos da investigação, por este programa é assim uma maneira de relembrar, que há, nesta história de estabilidades, espaço para uma outra vida das imagens – e talvez para justificar, a mim própria, porque é que, terminada esta investigação, continuo a programar (e isto apesar de o fazer hoje, inevitavelmente, de outra maneira).

Toda esta investigação procura observar e mapear as acções e operações da programação sobre os filmes. Apesar de apenas as perguntas e a estrutura do método de investigação restarem da observação que se segue, é também a isso (às operações da programação sobre os filmes) que esta descrição estará atenta. Observaremos o que acontece aos filmes no espaço de um programa.

Comecemos então por observar o programa que resulta da carta branca que a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema deu a José Manuel Costa, em Dezembro de 2004. Esse pequeno programa, de cinco sessões, fechou um ciclo chamado “A casa programa para fora de casa” no qual, ao longo de um ano, 11 funcionários da Cinemateca tiveram carta branca para fazer o mesmo.

A observação da primeira sessão basta a este preâmbulo – é aí que o movimento do programa mais claramente se estabelece. Nela foram mostrados *Enfants annnamites ramassant des sapeques devant le pagode des dames* (Gabriel Veyre, para Lumière, 1899), *Vremiena Goda (As Estações de Artavazd Pelechian, 1972)*, *Grass* (Merian C. Cooper, Enst B. Schoedsack, Marguerite Harrison, 1925), *Highway* (Sergei Dvortsevov, 1999), *Da Natureza das Coisas* (Luís Miguel Correia, 2003) e, no fim, o filme de Pelechian foi projectado outra vez. Neste exercício (de observação) veremos aparecer algumas das questões que organizaram toda esta investigação. Desde logo a relação entre o geral (do programa) e o particular (de cada filme), que é um problema metodológico basilar e difícil de resolver na abordagem aos programas, relação que concede importância a conceitos como “tema” e “sentido”, organizadores do método e consequentemente do complexo teórico com que lida esta dissertação. Depois, veremos também como a tarefa do programador se define pela gestão de uma circulação e que programar é distribuir (imagens) - não é por acaso que no centro deste programa (e portanto no início desta dissertação) esteja a viagem: ela, e as ideias que lhe estão

associadas (circulação e distribuição) serão importantes para perceber o que faz a programação.

o cinema do programa (da carta branca a José Manuel Costa)

Há dois movimentos a trabalhar em simultâneo no programa que José Manuel Costa desenha na sua carta branca e em particular na primeira das suas cinco sessões. Há por um lado um movimento, ou vários, que cada um dos filmes programados instala e descreve, e depois outro, do programa, estabelecido por cada um desses movimentos em articulação e sequência. Movimento é aqui uma palavra importante, permite introduzir os vários níveis que este programa relaciona: o nível do objecto (dos filmes), o nível dos filmes (das suas formas, da sua estrutura) e o nível do programa, que acontece na relação entre os outros dois, acrescentando-se a esta. Nesta relação, entre estes três níveis, há um movimento que simultaneamente o programa mostra e é.

O movimento aparece sob o tema da viagem em todos os filmes que integram esta primeira sessão excepto um – ou dois se tomarmos “tema” como aquilo que dá nome a uma repetição formal. *Vremiena Goda*, *Grass* e *Highway* são viagens de facto – daqueles que são filmados e daqueles que os filmam –, *Enfants annamites ramassant des sapeques devant le pagode des dames* resulta da (ou, como diz José Manuel Costa na apresentação geral do programa, “pressupõe a”) viagem do operador da casa Lumière, Gabriel Veyre, e em *Da Natureza das Coisas*, que aborda o trabalho de Carlos Nogueira nas artes plásticas, não há deslocação. Ao referir-se a esta aparente “suspensão” da viagem em *Da Natureza das Coisas*, o seu programador introduz os outros temas da sessão: “Suspende-se, nele, o curso da *viagem*...? Mas não é verdade que, justamente, é possível escutar, de dentro dele, o curso que atravessa os outros filmes deste programa, os ritmos e a respiração dos lugares e do tempo com os quais eles se confrontam?” “Curso”, “lugares”, “tempo” são palavras precisas e por isso importantes. Se há um curso, literal e estrutural (percorrido) em todos os três filmes no centro da sessão, em todos eles se aborda também a relação, de ordem temporal e espacial, dos povos e das pessoas filmados que se deslocam, com o seu meio. Nessa relação há um lugar que se estabelece filmicamente para eles. Mas vamos por partes.

Vremiena Goda acompanha uma comunidade rural ao longo do tempo que dá título ao filme – o tempo das estações. Dessa comunidade não são dadas informações: ela não é localizada num território, não sabemos os nomes das pessoas filmadas, os

gestos de trabalho ou os rituais não são comentados. Observa-se a deslocação, difícil, dessa comunidade nas encostas que dominam a sua terra: o transporte dos animais na descida do rio e das ravinas e a descida de enormes fardos de palha nos campos organizados verticalmente. Essa verticalidade da terra, de que a verticalidade dos planos é decalcada, contrasta com a horizontalidade (circular) do decorrer do tempo, que organiza toda a estrutura do filme e culmina na (e incita mesmo à) repetição dos planos do início no fim do filme. O curso do tempo, objecto do filme tanto quanto o é a comunidade filmada e os seus gestos, induz a circularidade da sua estrutura.

Em *Grass* a viagem tem, pelo contrário, um sentido que é desde logo instalado como inverso: “The way of the world is west” é o texto do primeiro intertítulo do filme, início de uma viagem para Este, e início de uma viagem que é tanto espacial como temporal por ser a procura e o reencontro, no presente, com as fundações passadas de um mundo contemporâneo – uma viagem que é assim, também, cultural. Não é por acaso que, logo nos primeiros planos do filme, sejam apresentados os três realizadores americanos que farão (e filmarão) essa viagem – um dos intertítulos justifica até porque é que apenas uma deles, Marguerite Harrison, aparecerá por entre as pessoas e os povos filmados; realizadora que acaba também por desaparecer (o que é significativo, já o veremos). De qualquer forma, e voltando à questão do sentido, o filme segue uma direcção precisa (para Este e para trás).

Já com *Highway* regressa a viagem, não propriamente circular, mas sem direcção. A deslocação filmada tem aí lugar numa estrada que não sabemos onde se dirige nem de onde vem, deslocação pontuada por paragens em que os pequenos e pobres espectáculos (de demonstração de força e malabarismo) que uma família faz por dinheiro se repetem. Na repetição destes gestos poderia ecoar a repetição dos planos de *Vremiena Goda*, mas a paisagem, presença forte nos dois filmes que antecedem este, é aqui decadente: a estrada atravessa um deserto vazio e sujo, o autocarro onde a família viaja é velho e arranca com dificuldade, as crianças dentro dele choram, a mãe grita com irritação. A natureza aparece aqui encapsulada e triste, o que é aliás resumido e tornado literal na captura e manutenção de uma águia imperial ferida pela família no centro do filme.

Se por um lado, no que diz respeito à viagem e ao sentido da deslocação, *Highway* fecha o círculo aberto por *Vremiena Goda*, por outro lado, no que diz respeito à relação com a natureza, o filme de Dvortsevov introduz o tema do artificial em que *Da*

Natureza das Coisas se instala, localizando-o no campo da produção de um artista. O programa estabelece-se assim sobre duas curvas (para já): uma curva desenhada pelo sentido das três viagens no centro do programa – circular, Oeste-Este, sem sentido –, e uma outra curva, que se intersecta nesta, desenhada pelas variações no carácter das relações que as pessoas, objecto do filme, estabelecem com o seu meio.

Em todos os filmes do programa (excepto um, o primeiro) essa relação tem como base um equilíbrio instável entre a resistência (ou a luta), e a integração (ou a adaptação). Em *Vremiena Goda* o movimento da comunidade, dificultado pelas condições físicas do terreno em que se move, é tanto de luta com os elementos naturais como de adaptação a esses elementos. Não há construção: os homens descem os rápidos do rio agarrados aos animais, e a corrente violenta é ao mesmo tempo protecção e agressão. Essa instalação (de um povo) instável (porque em movimento e em condições extremas) é continuada por *Grass* – o regresso do transporte dos animais na travessia de outro rio, num *raccord* impossível de ignorar, torna essa continuação clara e literal – e deslocada em *Highway*, que inverte a relação que os filmes anteriores estabelecem entre os povos e a natureza: aqui, a circulação da família não abre caminho pelo meio da natureza como fazem as comunidades anteriores – literalmente em *Grass* –, é antes a natureza que rompe a estrada artificial e triste; a captura da águia, a sua manutenção, e depois o modo como se recusa a comer (a sua resistência) resumem bem essa inversão. A natureza, gigantesca em *Vremiena Goda* e *Grass*, é miniaturizada em *Highway*, movimento que *Da Natureza das Coisas* localiza radicalmente no campo da arte, recuperando os movimentos dos filmes anteriores. Há tanto de luta e adaptação aos elementos como de captura e miniaturização (neste caso numa forma) no trabalho de Carlos Nogueira, tal como é visto por Luís Miguel Correia, que acompanha e se concentra no aparecimento da forma e depois na atmosfera que ela produz e que é aquilo que está à sua volta. Atmosfera que simultaneamente provoca esta forma (que nasce de uma luta) e onde esta se integra (resultado de uma adaptação) – o filme acompanha o ambiente dos objectos (as coisas) de Carlos Nogueira, que aparecem sempre em contexto, seja de produção seja de exposição. Não há viagem ou deslocação, física e de facto, neste filme; mas na recuperação e na síntese dos movimentos dos filmes anteriores, *Da Natureza das Coisas* fecha a segunda curva – a do retrato da relação com a natureza: instabilidade, miniaturização, produção da forma – e aproxima num círculo (provisório) as duas curvas abertas pelos dois temas do programa: entre o

sentido da viagem e a relação com o meio há um movimento *compreensivo* que une todos estes filmes entre si e é repetido pelo programa, unindo-o como um todo. A repetição dos planos em *Vremiena Goda* e depois a repetição de *Vremiena Goda* no programa sintetiza esse movimento.

A repetição dos primeiros planos – a descida dos rápidos com os animais – no fim do filme de Pelechian não lhe dá apenas uma estrutura circular, integra a comunidade filmada e os seus gestos num movimento mais lato, total. É o casamento que introduz a repetição. A cena começa com os camponeses a vestirem-se – não se distinguem dos homens que antes disso vimos a conduzir e a transportar as ovelhas, ou a descer as encostas íngremes com enormes fardos de palha, ou das mulheres que vimos a fazer pão, isto é, não os reconhecemos. Ouvem-se vozes e uma música festiva, de gaitas de foles e tambores, distinta do Vivaldi que vai pontuando o resto do filme; mesmo aqui, o som não está síncrono, contudo. Uma multidão acumula-se à volta dos recém-casados. Ele está sorridente, ela chora, não deixando de beijar as mulheres que a cumprimentam. Regressa a música de Vivaldi. Os movimentos das pessoas estão, a partir desse momento, em câmara lenta e, por entre os planos de saudações à saída da igreja, aparece um outro plano, já visto no início do filme, onde, no meio da corrente forte e das rochas, no rio, é agora possível reconhecer o homem que se casa. Até à repetição desse plano todos os movimentos são estranhos e nenhuma cara ou vulto é reconhecível: a comunidade é um todo para que contribui cada movimento de cada gesto, inextricável de todos os outros. Essa repetição trabalha assim para a integração do particular (a cara e o corpo do homem que se casa) num movimento total que é tanto o de todos os gestos (em cujo movimento esse corpo particular é integrado) como o do tempo (pela estrutura circular introduzida pela repetição). Nesse movimento, paradoxalmente simultâneo, o estranho não se dilui no reconhecimento e parece-me que é isso mesmo que *comove* no filme. Ou seja, o filme acompanha, *move-se com* aqueles que são filmados, integra-os num todo *compreensivo*, sem contudo elidir o lugar de onde se filma – que, ao corresponder a um olhar, cria um lugar para aqueles que se filmam: o lugar do estrangeiro.

Este aspecto integra finalmente na estrutura do programa o primeiro filme, a vista de Gabriel Veyre. Mas antes de comentar isso mesmo, é preciso dizer que este movimento – de integração e compreensão – dá forma ao programa: não só ele fecha os percursos (as curvas) que os filmes estabelecem entre si, como de modo muito particular

e concreto as fecha num círculo, com a repetição de *Vremiena Goda*, que tem em si a repetição. Não só essa repetição (esse retorno) ao filme de Pelechian aproxima a adaptação dos planos de *Da Natureza das Coisas* às “coisas” de Carlos Nogueira do movimento de todas as viagens anteriores, como torna o próprio programa uma estrutura adaptativa e compreensiva, onde cada filme é simultaneamente particular, inteiro, e parte de um movimento mais largo do que ele, construído pelas relações, complexas e irredutíveis (e difíceis de descrever por isso mesmo), que o programa os põe a estabelecer entre si. Ou seja, cada filme ocupa um lugar preciso na estrutura do programa e não é reduzido por ela, o que indica que o programa trabalha, tal como cada filme, num equilíbrio instável entre particular e geral. A “natureza” do título do filme de Luís Miguel Correia não é casual, ela indica precisamente que o objecto do filme não são os objectos de Carlos Nogueira, mas qualquer coisa de ordem total que os envolve e os produz; do mesmo modo, cada um dos filmes acompanha literalmente aqueles que são filmados, todos eles se movem (co-movem) com aqueles que filmam, sem reduzir mas antes integrando e abrindo cada gesto ou cara particular a um movimento muito mais largo – não é por acaso que, na folha da Cinemateca que escreveu sobre esta sessão, José Manuel Costa fale no movimento do cosmos. Este decalque ou repetição do movimento e estrutura dos filmes na estrutura do programa – tornada clara pela repetição de *Vremiena Goda* – é aquilo a que se chamou atrás o seu cinema, vejo-o agora. Mas o programa vai mais longe nisso mesmo.

Voltemos ao tema da irredutibilidade do estranho, descoberto na repetição dos planos em *Vremiena Goda*: ele não só permite introduzir *Enfants annamites ramassant des sapeques devant le pagode des dames* na descrição do programa, como permite perceber de modo mais preciso como é que este trabalho de abertura do particular ao geral aparece nos restantes filmes. Tudo se resume a uma troca de olhares.

Em *Enfants annamites* Gabriel Veyre coloca-se ao nível do chão e atrás de um grupo de crianças da então Indochina Francesa que se debruçam freneticamente para apanhar as moedas lançadas por duas senhoras, colocadas em cima de um degrau da fachada de um edifício. O plano está fixo, o movimento desarrumado das crianças ocupa toda a zona inferior, e é do alto, no centro elevado do plano (arrumado assim triangularmente), que o movimento é iniciado – pelo lançamento das moedas. É silencioso e violentamente vertical, este plano, em toda a sua organização contrastante com os filmes que se vêem a seguir. A viagem, que organiza esta sessão do programa de

José Manuel Costa – que aliás o assume desde logo na apresentação, dando também conta dos vários níveis onde ele acontece: “Decidi fazer um programa em duas partes. A primeira é uma única sessão, e é uma viagem” –, é introduzida, paradoxalmente, pelo fixo de um plano que se instala. Só as costas das crianças, ou seja, o lugar onde o operador se coloca, têm continuação nos filmes seguintes, filmes organizados pelo movimento daqueles que acompanham o movimento dos que filmam; e mesmo assim, esse colocar-se nas costas dos que se debruçam e precipitam para o chão é interrompido pelos olhares furtivos, esporádicos e muito rápidos das crianças: a presença da câmara, objecto esquisito, perturba e dificulta o apanhar das moedas. *Enfants annamites* coloca-se de fora do programa por esse jogo entre os corpos – debruçados, rápidos, das crianças e firmes, altos, das mulheres – e os olhares – de baixo para cima contra o de cima para baixo, e o de frente do operador (as cabeças das mulheres estão no limite superior do plano, e não se vê a fachada inteira do edifício: o plano tem a escala dos homens), e pela fixidez da sua instalação.

Todos os filmes que se seguem, pelo menos até a *Da Natureza das Coisas*, percorrem e acompanham os movimentos do chão do plano de Gabriel Veyre – daí que o lugar onde o operador se coloca (atrás, do lado das crianças) seja importante para perceber a função desta vista no programa. E o trabalho de todos – aí também com *Da Natureza das Coisas* – é, ao mesmo tempo que acompanham esse movimento, não propriamente o da aproximação.

Grass permite localizar este movimento no campo dos olhares e perceber que o que está em causa nessa irredutibilidade da condição estrangeira dos povos filmados é o lugar daqueles que filmam – precisamente o que *Enfants annamites* clarifica. O filme abre, relembro, com a apresentação dos realizadores, indicando desde logo que apenas uma aparecerá com o povo filmado – os outros dois estão atrás das câmaras. Essa integração e exposição daqueles que fazem o filme deixa desde logo claro o sítio onde se colocam, que é perto mas ao mesmo tempo estrangeiro – Marguerite Harrison nunca se confunde com os homens que guiam os viajantes até ao “Povo Esquecido”, e o filme vai sendo pontuado com intertítulos que declaram a estranheza e distância dos gestos que se observam. Não é contudo nestas declarações que *Grass* se liga aos restantes filmes do programa. Marguerite Harrison e os intertítulos desaparecem na travessia do rio, o ponto preciso em que este filme toca no anterior, o *raccord* claro com *Vremiena Goda*. Os planos da travessia distinguem-se de todos os outros em *Grass*: são muito

mais longos, a sequência é a que dura mais e, ao contrário das anteriores, não é pontuada por planos próximos de gestos concretos sobre os quais os realizadores demonstram e declaram (textualmente) curiosidade. A partir desse ponto, as pessoas filmadas vão ficando progressivamente mais longe e as caras desaparecem. Já não se documenta a viagem e o encontro de três realizadores ocidentais com um estranho povo do extremo do Oriente, filma-se a enormidade e perigosidade da viagem. Das caras e dos pequenos encontros com algumas personagens (constituídas nesse destaque e atenção particular), o povo passa a ser filmado por inteiro e é só então que se percebe que são milhares a atravessar o rio largo e activo, ou a escavar a sua via pelas enormes montanhas geladas. Os planos passam a indicar uma espécie de espanto. Ora, esse espanto está em todos os filmes programados, mas parece-me que sem *Enfants annamites* isso não ficaria claro. É contrapontisticamente que a vista de Gabriel Veyre comenta os restantes, precisamente nessa instalação que não se move nem se aproxima. Nesse contraponto permite ver que em todos os outros, apesar de se seguir o estrangeiro, os filmes não eliminam a estranheza do encontro e nessa irredutibilidade colocam-nos a nós no lugar do estrangeiro (como os realizadores antes de nós) – os olhares muito rápidos das crianças de *Enfants annamites* para a câmara (para nós) pressionam todo o programa.

Aparece assim outro tema nesta sessão, que está mais longe das formas, mas expande o carácter adaptativo do programa. O próprio gesto cinematográfico passa a estar em questão, o embate entre uma câmara e um olho e o mundo. Todos os olhares do programa batem contra o enorme monólito de betão construído por Carlos Nogueira – os das crianças para a câmara (para nós), os dos três realizadores de *Grass* para a travessia do rio, o da águia presa de *Highway* para o cão que lhe bebe a água – e todos os movimentos do programa, também: o plano fixo e, no centro, este objecto enorme e inútil, de que saem fumos, envolventes e leves, produzidos pelo artista que trabalha – plano repetido, no filme, no movimento normal e depois no contrário, mesmo antes da repetição de *Vremiena Goda* no programa. O cubo concretiza o estranho.

José Manuel Costa faz assim perguntas sobre o gesto cinematográfico cinematograficamente, isto é, descobrindo na potência da articulação e da ordem um modo de as expor (mais do que lhes responder). De duas maneiras este programa é então cinematográfico – por se interessar pelo embate de uma imagem num mundo e por decalcar a estrutura da exposição daquilo que observa – e estabelece pontes

estreitíssimas com os princípios com que Eisenstein definiu o gesto cinematográfico. Primeiro porque desde logo este programa descreve uma figura cara e útil a Eisenstein, a espiral: a repetição de *Vremiena Goda* fecha um círculo – que, já vimos, acompanha um outro, traçado por movimentos mais profundos nos filmes – que contudo não acaba onde começa: *Enfants annamites* transforma esse círculo em espiral, mantendo-se, de várias maneiras, fora dele. Ora, a espiral é precisamente a figura a que Eisenstein recorre para, primeiro, descrever aquilo que vive (que é aquilo que está em movimento), e depois resolver um dos problemas que a representação coloca, para si: para impregnar a obra da emoção do seu autor face ao objecto, e no mesmo movimento transportar o espectador com e nessa emoção, a obra deve ser orgânica e ter a estrutura daquilo que vive – a espiral exprime essa estrutura. Depois, o programa é eisensteiniano no método porque a articulação é decalcada de uma visão – que inclui olhar e emoção. Não somos apenas nós, espectadores, a ser colocados no lugar do estrangeiro; esse lugar foi ocupado primeiro pelos realizadores, e depois pelo programador – todos eles então, também, espectadores.

Pela articulação, pela ordem dos filmes, o programa abre e amplia esse lugar – que me parece invisível ou menos expressivo com os filmes postos noutra ordem ou vistos isoladamente. Não estou com isto a dizer que o programador é aqui realizador ou artista que, tratando os filmes de outros como seu material, produz uma obra nova, independente e fixa; mas parece-me que lhe podemos chamar cineasta, por lidar com e gerir ideias de cinema e procurar, no mesmo gesto, ver e dar a ver. Há cinema neste programa porque este é um exercício de visão. José Manuel Costa decalca a sua posição (de programador) da posição de cada realizador e encontra na forma do programa uma maneira de compreender o movimento de cada filme e de o expor. Não há tema fora dos filmes, os filmes são o tema, e o programa é uma maneira de os ver. É cinematográfico, assim, por ser o acompanhamento, em movimento, do movimento (das coisas dos filmes). Poderíamos dizer que José Manuel Costa programa de dentro dos filmes ou com os filmes. Claro que é preciso aceitar que há coisas fora deles que justificam a sua programação – José Manuel Costa refere-se a isso na apresentação geral do programa quando escreve sobre a integração do filme de Takahashi, justificando-o ao perguntar porque é que nenhum dos seus filmes tinha sido antes visto em Portugal; ou seja, é com certeza possível justificar e explicar, em parte, a presença de cada filme no programa sem ser preciso vê-lo. Mas não é possível perceber *o que fazem* aqueles filmes no

programa – simultaneamente por que estão ali todos juntos e o que produzem, assim (o que produz o programa) – sem ver cada filme e, muito particularmente, cada filme no seu lugar. Veremos, contudo, como nem sempre é assim e que é, no limite, possível escrever uma história da programação sem ver os filmes. Mas veremos também que, em certa e noutra medida, a história da programação está nos filmes, e os (pelo menos alguns) programas não são compreensíveis fora deles.

Estas duas possibilidades metodológicas – estudar os programas com ou sem os filmes – disponibilizadas e propostas pelos próprios programas e sua variação (que estudei ao longo do trabalho que a seguir apresento), e o conflito que elas pressupõem, estão aliás já previstas e podem por isso ser introduzidas através desta sessão que José Manuel Costa programou. A luta ou a resistência, a integração ou a adaptação que está, nestes filmes, na relação dos povos e das pessoas com o meio onde se deslocam, e que depois desemboca ou se resolve nas coisas (nas formas) de Carlos Nogueira, é transponível para o cinema todo, onde também cabe a sua programação. É um conflito – entre a adaptação e o alinhamento (o *endireitamento*), entre a afecção (o ser afectado) e a ordem (o ordenar), entre a criação de um sistema que precede a realidade, e onde esta é encaixada, ou a criação de um sistema de compreensão a partir da realidade – com que também a programação tem, como veremos, de lidar. E lida com este conflito porque desde logo os filmes não podem escapar-lhe, mas também porque ela própria não lhe pode escapar. Tal como os filmes que programa, José Manuel Costa parece definir o lugar do seu programa neste conflito. Isto porque o movimento *compreensivo* – que atrás se descreveu, e que é tanto o dos filmes que programa como depois é o movimento do seu programa – é uma maneira de lhe dar resposta.

Para esta abordagem cinematográfica ao gesto cinematográfico (e para este preâmbulo), não é inócuo mas, pelo contrário, significativo que o tema do programa de José Manuel Costa comece por ser a viagem. Em parte, também a história da programação (de que simultaneamente o seu programa faz parte e que confronta, desde logo pela referência à viagem que a vista de Gabriel Veyre pressupõe) é a história de uma viagem. Uma viagem que tende a ter como paradoxal objectivo fazer com que os espectadores não saiam do seu lugar. E se este trabalho começa por ser literal – as vistas filmadas pelos operadores Lumière (que viajavam, de facto) integravam programas desenhados para *levar* os seus espectadores a lugares onde não estavam (para depois, sempre, os trazer de volta) – rapidamente esse trabalho, mantendo o movimento da

viagem (que é sempre de ida e volta), se foi diluindo na organização do cinema que se faz. A programação é um instrumento de regulação da circulação (do cinema, dos espectadores), é o desenho de circuitos ou percursos que afastam do curso ininterrupto e vertiginoso das coisas (o que faz com que nomeadamente seja importante para perceber o aparecimento do filme). E programar é gerir esse afastamento, é modelar o encontro e definir uma circulação. As estratégias dessa gestão é que vão variando – estudá-las, mapeá-las, foi o objectivo desta investigação.

Todas as perguntas desta investigação, e as tarefas que fiz para lhes responder, foram então colocadas dentro de um campo, aberto e definido por aquilo que vi neste programa. Começou por ser necessário perceber a sua potência, conseguir dar nome e descrever aquilo que ele produz e perceber como o produz. Foi para isso preciso investigar as operações da programação sobre os filmes, e averiguar as afinidades entre essas operações e o objecto sobre a qual agem. Foi preciso trabalhar sobre o campo constituído na intersecção entre a programação e o cinematográfico. Mas se claramente o programa que aqui se descreveu coloca perguntas concretas num dos sentidos do contacto entre estes dois termos – o que é o cinematográfico da programação, o que é o cinema do programa – esta bifurcação das questões exigiu que as perguntas se fizessem nos dois sentidos, exigiu investigar o elemento programático da elaboração cinematográfica.

“O que é a programação cinematográfica?” é a pergunta desta investigação. Os trabalhos que esta pergunta exigiu afastaram-me, em parte, do programa que a provocou, mas isso não é mais do que uma parte importante da resposta.

parte 1 A PROGRAMAÇÃO E O CINEMATOGRAFICO: introdução ao problema e aos procedimentos metodológicos

Perguntar o que é a programação cinematográfica exige mapear dois campos (ou problemas) – a programação e o cinematográfico. O objecto e o método sobrepõem-se na sua intersecção.

PROGRAMAÇÃO (ordem)

O termo “programação”¹ tem a sua raiz etimológica no latim *programma* – publicação por escrito, cartaz, edital –, derivação tardia do grego πρόγραμμα (*próγραμμα*) – ordem do dia, inscrição. O prefixo *pro* indica aquilo que vem antes mas também o que vai em frente ou para a frente, e *gramma* corresponde, em grego e enquanto elemento de uma palavra composta, a letra, sinal ou marca, remetendo portanto para aquilo que está escrito – *grammatiké*, para dar outro exemplo de uma palavra composta por *gramma*, é em grego a “arte de escrever ou ler”. Na raiz etimológica de “programação” encontramos assim a ideia de uma escrita prévia que serve a ‘preparação de’ (é uma escrita “para” – *pro*) um acontecimento público. É a preparação de uma ordem para o dia. O programa é o documento que resulta dessa escrita: objecto de exposição e comunicação, ele anuncia a ordem pela qual os componentes ou acções de um acontecimento se irão suceder para que aconteça. É uma agenda, uma espécie de índice: os seus componentes remetem para as partes de uma coisa, mas essa coisa ainda não aconteceu.

O início do uso das palavras derivadas, como é o caso do verbo “programar” mas também dos substantivos “programação” e “programático”, tende a ser localizado no século XX, no âmbito da informática mas também da política, campos que albergam e informam sobre todos os restantes usos². Na articulação dos vários usos do termo

¹ Consultaram-se os seguintes dicionários e enciclopédias: *Encyclopedia Universalis*, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*, *La Grande Encyclopedie Larousse*, *Oxford Encyclopedic English Dictionary*, *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language*, *Michaelis*, *Dicionário da Língua Portuguesa* editado pela Porto Editora, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*.

² A coincidência da centralidade do uso do termo nestes dois campos, bem como o momento em que esse uso se torna central, reflecte a importância da noção de “programação” para uma discussão das vias contemporâneas do poder. Sobre o tema, destaco a investigação mais recente de Jonathan Beller, autor de *The Cinematic Mode of Production: Attention, Economy and the Society of Spectacle* de 2006 (título da sua tese de Doutoramento defendida em 1994) e actualmente professor no departamento de estudos visuais e culturais e estudos dos *media* no Pratt Institute, em Brooklyn (Nova Iorque). Beller tem feito algumas propostas ambiciosas a este nível, ainda por desenvolver em toda a sua extensão no momento em que escrevo esta dissertação, que têm sido apresentadas sobretudo em conferências. Beller propõe uma análise do centralizador papel do digital na organização social contemporânea, a partir de uma reinterpretação da máxima macluhaniana numa avaliação da expropriação da linguagem pela tomada dos *media* pela lógica capitalista do lucro. A programação tem, claro, um papel instrumental na teoria que está a desenvolver: “We don’t just talk anymore, we run programs” (“The Digital Ideology” título de uma comunicação proferida na conferência “The Internet as Playground and Factory (The New School, Nova Iorque, 2009) alargada e publicada sob o título “Digitality and the Media of Dispossession” na publicação que resultou dessa conferência: *The Digital Labor: the Internet as Playground and Factory*, ed. Trebor Scholz (Nova Iorque: Routledge, 2013), 165-187.

encontramos aspectos que, sendo comuns, permitem definir e delimitar uma problemática da programação, útil também para introduzir o que é a programação no cinema.

Na informática, a programação corresponde à descrição do algoritmo, o conjunto de trabalhos elementares a efectuar e a ordem pela qual devem ser executados para que qualquer coisa – uma máquina, uma aplicação – seja posta a funcionar de uma certa maneira ou num certo *sentido*. No campo económico, programar é gerir o acesso de diferentes actividades a um limitado conjunto de meios de produção. Na museologia designa-se por programação a gestão da mediação entre um projecto cultural e todos os intervenientes considerados necessários à execução desse projecto num determinado espaço e intervalo de tempo; dito de outro modo, a programação é, na museologia, um instrumento de mediação entre uma orientação política – inerente ao projecto cultural – e a sua execução prática – com todos os trabalhos e pessoas que esta exige gerir³. Em todos estes campos, articulados aqui precisamente pela sua distância de base, a programação diz respeito a um mesmo trabalho que, desenrolado no tempo, opera pela coordenação entre partes – intervenientes, actividades, ordens – para o cumprimento de um sentido. Dito de outro modo, trata-se, em todos estes campos, de estabelecer um todo activo e funcional e de dar sentido a uma acção através do ordenamento de uma série de operações que estão desenhadas para constantemente estabelecerem relações entre si e com esse todo.

Retenha-se desde já, e antes de se continuar a revisão das várias acepções e usos de “programação” (e termos afins), a formação de um complexo conceptual fundamental para a sua definição: desde logo o “sentido”, sempre acoplado, neste caso, a “funcionamento”, o destino da acção programadora; e as noções de “sequência”, explicitada sobretudo pelo seu uso na informática, e, mais importante, “regulação”, sublinhada por todos os outros usos elencados, de carácter político, e que dizem respeito aos modos precisos pelos quais a programação age. No centro de todo este complexo está a ordem.

³ Para uma definição de programação no âmbito do museu, sugiro começar-se por ler O’Byrne, Patrick e Pecquet, Claude. “La programmation: un outil au service du conservateur, du maître d’ouvrage et du maître d’oeuvre”, *Museum* (UNESCO), nº 2, vol. XXXI (1979), 16. A programação é aí definida, simultaneamente, como “instrumento técnico de mediação” e “modo de pensamento”, articulação importante para toda e qualquer definição de “programação”.

No campo estrito da governação política, é mais comum o uso do termo “programa” e menos o de “programação”, o que ajudará aqui a explicitar o modo como se relacionam. Isto porque, apesar de os dicionários tenderem a indicar a programação como o acto de escrever ou estabelecer o programa, este último é, no âmbito da política, não só o conjunto de projectos que um governo ou uma entidade governativa prevê cumprir – ou seja, aquilo que resulta de um acto programador –, mas também corresponde aos objectivos e princípios gerais que regem e orientam esse conjunto de projectos – aquilo que lhes dá, mais uma vez, sentido. Observa-se o mesmo tipo de uso no contexto da educação (ou das políticas educativas), por exemplo, onde também não é comum o uso do termo “programação” e o programa é o conjunto de matérias que vão ser leccionadas numa disciplina ao longo de um determinado período de estudos. Em ambos os contextos, o programa é aquilo que rege a actuação daqueles que irão orientar a acção de outros – cidadãos, alunos –, o que indica a existência de dois programas, por um lado, e indica também o lugar intermédio que a acção programadora ocupa, por outro: há um programa que se cumpre – o programa de matérias, no caso das aulas – e outro que se estabelece – o programa de aulas, no mesmo exemplo –, e programar é mediar os dois, é canalizar e aplicar o primeiro no segundo. Programar é tanto cumprir (um) como escrever (outro) programa; e “programa” adquire os dois sentidos que a palavra *agenda* tem em inglês: razão, motivo ou objectivo, por um lado, e calendário, por outro. Assim, e apesar de “programação” tender a ser definida como o acto de *escrever* o programa, ela é também o acto de organizar uma série acções de modo a *cumprir* um programa. A programação existe e age entre um centro programático e outro programador⁴.

⁴ Mesmo nos outros usos até agora indicados se encontra esta dupla raiz: na economia, a gestão do acesso aos meios de produção faz-se seguindo um plano de prioridades afinadas politicamente; no que em cima se escreveu sobre a museologia, onde se lê “projecto cultural” pode ler-se “programa”; e mesmo no âmbito da informática, os dicionários técnicos colocam o programa tanto na origem como no destino de um acto programador – segundo o glossário do *Institut of Electrical and Electronics Engineers*, por exemplo, o programa tanto pode preceder e orientar a construção de uma máquina que o venha a cumprir como pode ser desenhado para esta. A programação aparece assim entre dois programas: um que orienta o sentido que a programação escreve, outro que é aquele mesmo que a programação escreve, ordenando uma série de acções ou actos. A programação aparece assim a meio caminho entre aquilo a que Jacques Rancière chamou a “política” – a criação de um lugar novo – e a “polícia” – não só o acto de regular mas de gerir e articular todos os intervenientes e a sua participação aí. Sem poder acompanhar o mapa aberto por estes termos (implicaria um desvio) e não querendo encolher a complexa teoria política de Rancière, não queria deixar de fazer notar a pertinência destes termos para uma reflexão sobre programação; veja-se por exemplo o texto em que Rancière propõe uma releitura desses termos: Rancière, Jacques. *Au bords du politique* (1990). (Paris: Gallimard/Folio, 2004).

Voltamos aos usos do termo “programação”, aproximamo-nos gradualmente do cinema. A programação é, na televisão, a articulação dos programas para uma emissão, indicando tanto o acto de articulação como a grelha que dele resulta. De tal modo que se confunde com o próprio televisivo. É precisamente por esta correspondência entre acto e o objecto que dele resulta que João Mário Grilo, num pequeno mas precioso (também porque raro) texto sobre programação, faz corresponder a natureza do televisivo à natureza do gesto programador⁵. Programar é, no seu texto, definido como o trabalho de dar uma nova origem, dar um novo nome às imagens, sendo esse o desígnio da televisão. Programar é predispor para, formatar, compor, pôr as imagens a funcionar de uma determinada maneira fazendo com que ganhem nesse processo uma nova natureza, tornando-se outras pela contiguidade com outras imagens, numa enorme ou total montagem com que se ordena essas imagens – dá-se-lhes ordem –, fazendo-as entrar no todo tecido pela grelha televisiva.

[A] televisão (...) tem por tarefa transformar as imagens (quaisquer imagens) em imagens televisivas, começando por lhes anular as diferenças, para em seguida as renomear, as reprogramar. (...) Ao criticar isoladamente os programas, a crítica perdeu assim de vista o que decerto constitui o verdadeiro espectáculo da cena televisiva: o de uma programação, quer dizer, de uma serialização calculada e sistemática das imagens, desmultiplicando-as em inúmeras séries combinatórias, revelando-as através de um sistema de relações inesperadas, algumas vezes surpreendentes, quase sempre paradoxais.⁶

A programação televisiva será, partindo da definição de João Mário Grilo, não só o trabalho de seriar e dar ordem às imagens, mas também aquilo que resulta desse trabalho: o todo, de carácter temporal e por cumprir, onde essas imagens se mostram ao mesmo tempo que se articulam. Programar é ordenar o visível, definindo aquilo que é visto e quando. É assim o desenho de uma ordem para as imagens, e de uma ordem para o dia, um dia pensado para não ter interrupções⁷.

⁵ É um texto curto, que resulta de uma intervenção pública, mas um dos raros textos que procura fazer de facto uma teoria da programação. Grilo, João Mário. “O Grande Programador”, Revista de Comunicação e Linguagens (FCSH/UNL) nº9 (1989), 73-76.

⁶ Grilo, “O Grande Programador”, 73-74.

⁷ Claro, esta televisão de que fala João Mário Grilo já não existe (o texto é de 1989), mas mesmo na altura o autor referia e previa aquilo que ameaçava essa ordem do televisivo e a sua vocação programadora - o *zapping* e as gravações de vídeo - e também as estratégias da sua superação – nomeadamente os canais

Também no âmbito do teatro, da música, da dança e do cinema, a programação é o desenho de uma ordem para o dia – prevista aliás na etimologia do termo. Usa-se aqui a palavra “programação” para designar a planificação da ordem pela qual se irão suceder uma série (ou várias séries) de apresentações públicas ou exposições (*acts*, justamente, em inglês) durante um determinado período de tempo. Nas artes, aquilo que resulta da programação é da ordem daquilo que se constitui enquanto acontecimento, em *acto*, sendo portanto um termo usado no âmbito das artes que envolvem uma duração – como a música, a dança, o teatro, o cinema. Não se usa o termo para descrever uma exposição de quadros ou de esculturas. Contudo, também não se chama programação às projecções de imagens em movimento e com uma certa duração nas galerias dos museus ou outras. O encontro com esta aparente contradição no uso do termo exige fazer uma recapitulação, por um lado, e iniciar o trabalho sobre a programação do cinema, por outro.

Em todas as suas acepções, “programação” é um gesto não só prévio mas previsional, onde se estabelece uma ordem temporal para acções que, por estarem organizadas segundo uma cronologia, estão em sequência, série, em sucessão. É definir um funcionamento – de uma aplicação, do acesso a meios de produção, do calendário de um museu, da máquina que põe os programas televisivos “no ar” – e é a definição de um sentido. Dito de outro modo: programar consiste na ordenação de pequenos fragmentos-acções para a constituição e ocorrência – quando se usa a palavra “programação” está-se no campo daquilo que se constitui enquanto acontecimento, em *acto* – de um todo que não se reduz a esses fragmentos, nem é a sua soma, mas que se constitui (e acontece) pela sucessão e pelo movimento que essas acções geram.

No cinema, este trabalho pode ser aproximado da montagem: a articulação de fragmentos (planos) que, pela sua ligação e recíproca afecção, dão a ver e compõem uma totalidade em movimento (a sequência, e depois o filme), um todo que não se resume às suas partes. Apesar de se chamar sobretudo programação ao gesto de seleccionar e agendar a projecção de uma série de filmes, esse trabalho, porque é particular, feito com imagens, e imagens com uma *certa* duração, transporta

especializados, que funcionam como programas dentro de uma programação para que contribuem todos os canais disponíveis. Este televisivo parece hoje irremediavelmente ultrapassada mas, por estarem previstas, estas práticas são apenas na aparência subversivas, elas continuam a ser programadas – e isto mesmo no ambiente aparentemente mais desregulado de todos, a internet. Ou seja, pode ser preciso redefinir e descrever os novos caminhos do televisivo, mas na sua fundação e na base da emissão das imagens continua a estar um programa.

inevitavelmente um outro, comum a todas as acepções de “programação”: o de pôr (neste caso) as imagens a funcionar de determinada maneira, dar-lhes sentido e integrá-las num programa ou numa grelha (não muito distinta da televisiva). Ao mesmo tempo que se aproxima da programação das artes de palco, sendo, como elas, a definição de uma ordem para o dia, a programação do cinema torna-se particular por partilhar afinidades com o seu objecto. Diferente assim da programação do teatro, que não tem teatro, ou da programação da dança, que não pode ter dança, a programação do cinema é cinematográfica por natureza⁸.

Não se chama “programação” ao desenho da exposição de objectos numa galeria, mesmo que esses objectos tenham uma certa duração e envolvam até imagens em movimento, como as do cinema. Isto porque programar não é desenhar o acesso, o lugar e a circulação de um espectador pelas imagens – como numa exposição de objectos numa galeria –, é desenhar o modo como essas imagens se sucedem em frente a um espectador, num ecrã.

Para já, e de modo a introduzir os problemas que a programação do cinema levanta e que serão, ao longo do texto que se segue, abordados, torna-se necessário reflectir sobre o regime expositivo do cinema, para aí localizar a programação.

a programação no regime expositivo do cinema

No que diz respeito à diferença introduzida acima – entre o desenho do acesso às imagens e o desenho do modo como essas imagens se sucedem – as considerações que Walter Benjamin faz no (muito comentado e influente) texto “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” continuam⁹ a ter pertinência. A ideia de

⁸ No texto “Programmer c’est écrire”, *Art Press*, nº105 (1986), Dominique Païni avança várias definições para a noção de “programação cinematográfica” (uma delas é o título do texto). Logo no início do artigo, Païni descreve a programação como abordagem particular de exposição fundada na natureza das obras expostas: “Cette démarche particulière de l’exposition, du fait même, ici, de la nature des œuvres exposées, les films, s’est nommée très vite: programmation” (30). Não discutirei aqui o “depressa” – talvez o cinema seja a arte onde mais certamente se use a palavra “programação” por esta já indicar um trabalho específico do objecto que expõe –, mas digo que um dos objectivos deste texto é mostrar a profundidade e as consequências desta correspondência.

⁹ Na conferência “Cinema and the Museum in 21st Century” (que teve lugar Universidade de Cambridge de 6 a 8 Julho de 2011), diversas intervenções procuraram pensar a entrada da projecção de imagens em movimento nas galerias à luz de termos benjaminianos, concretamente o de “concentração” e “distracção”. Laura U. Marks, Volker Patenburg e Kim Knowles foram os investigadores que mais directamente regressaram aos termos benjaminianos. A última (professora na Universidade de Edimburgo e programadora no Edinburgh Film Festival) identificou o espectador das imagens em movimento nas galerias como um espectador distraído, por oposição ao espectador concentrado do cinema, usando os termos, mas elidindo o uso que Benjamin faz deles. Ora, isto levou a uma enorme discussão que alastrou

choque está no centro da descrição que Walter Benjamin faz da transformação do regime sensível na modernidade e muito particularmente nos modos de recepção da obra de arte, transformação em que o cinema ocupa um lugar paradigmático: de alguém que “mergulha dentro da obra”, o observador passa, na modernidade, a ser atingido pela obra, ou é agora esta que mergulha dentro dele. Nesse novo regime, a obra chega agora ao espectador como um choque. E se esse choque era já qualquer coisa ainda apenas desejada pelo dadaísmo, o cinema cumpre-o por completo: o espectador é atingido pela violência da substituição de uma imagem por outra, como o *flâneur* – figura baudelairiana tão cara a Benjamin – o é quando passeia por uma grande cidade. Nesta experiência, o espectador passa de contemplador concentrado a observador distraído – constatação que levou Benjamin a traçar uma exigência, preocupação transversal e desenvolvida de diversas maneiras ao longo dos seus textos, a da presença de espírito.

Na sua entrada (cada vez menos) recente nas exposições de artes plásticas – motivo de um regresso aos termos benjaminianos –, as imagens projectadas estão ainda em movimento e são geridas por esta velocidade, a mesma com que Benjamin caracterizou o cinema e a experiência moderna. A grande diferença está na substituição do movimento do corpo de quem vê pelo movimento das imagens que se sucedem em frente a um corpo imóvel – experiência que a sala de cinema concentra e institui.

O catálogo que resultou de e acompanhou a Documenta 12 (Kassel, 2006/2007)

¹⁰ mostra com clareza que a diferença entre a exposição na galeria e a programação do

por toda a conferência, com alguns dos intervenientes a exigirem precisamente o re-enraizamento da questão da distração/concentração nas considerações de Walter Benjamin sobre a oposição. Sublinho, por enquanto apenas, que a terminologia benjaminiana se mantém influente e continua ou volta a ser discutida. O que revela até que ponto a sua proposta vai directamente ao cerne das questões que dizem respeito ao estatuto do espectador do cinema – sendo preciso regressar a elas sempre que observa uma alteração no regime expositivo/espectatorial do cinema. Consultei a 3ª versão deste texto publicado em *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento. (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006).

¹⁰ Buerger, Roger M.; Noack, Ruth (curadores). *Documenta 12 – Katalog / Catalogue*. (Kassel: Documenta / Museum Fridericianum / Taschen, 2007). No texto de apresentação da exposição, ainda disponível em <http://www.documenta12.de/ausstellung.html?&L=1> (último acesso em Maio de 2014), lê-se: “On the poetics of documenta 12: We conceive of the exhibition as a medium. This takes us away from the mere representation of the ‘world’s best artists’ to the production of an experiential space, in which it is possible to explore the terms ‘art work’ and ‘public’ in stark juxtaposition. What is contemporary art? What is a contemporary public? The experience of art is always the experience of life. If we wish to redefine this relationship, we require a medium to remove us from our immediate “living context”. The aesthetic experience, which begins where meaning in the conventional sense ends, could be such a medium.” (Roger M. Buerger, director artístico e Ruth Noack, curador). A organização cronológica é desde logo programática, porque ordena e orienta, dá justamente sentido, permitindo apresentar um problema exclusivamente através dos objectos expostos e do seu ordenamento, no catálogo. Aliás, a organização cronológica das salas de exposição, que começa a ser explorada em meados do século XVIII nos museus franceses, pode ser definida como uma pré-história da programação – não por acaso, Tony Bennett relaciona essa organização com a “retórica do progresso” propagada pelos

cinema é de ordem espacial. Ao organizar cronologicamente uma série de obras de arte com o intuito de encontrar e dar a ver a preparação e as raízes de algumas das mais fortes tendências da arte contemporânea, o catálogo permite observar a transição para a instalação e a presença da projecção nas galerias, e perceber que a segunda continua a primeira. Com obras que vão dos tapetes persas às pinturas chinesas do século XIX, às pinturas e desenhos de Paul Klee e Manet, até à fotografia e às performances, vê-se pouco a pouco a entrada da temporalidade na pintura (Klee, Manet), a acumulação de materiais de origens distintas numa mesma superfície (colagens dos anos 50), a entrada de objectos estranhos e por vezes perecíveis nas galerias nos anos 60/70 e as performances pouco depois. As imagens em movimento começam a aparecer no catálogo a partir de 2003, para uma presença cada vez mais reduzida da pintura, da escultura ou da fotografia. As obras de 2006 e 2007 (anos da exposição) são sobretudo instalações. Percebe-se nessa cronologia que a transição se dá com o tempo e o movimento: a circulação dos visitantes pelo meio dos objectos, as linhas confusas na pintura geométrico-abstracta dos anos 70, ou nas texturas dos tapetes persas, ou seja, do trabalho sobre o movimento e sobre a passagem do tempo em objectos inertes, há uma transição para o movimento de facto dos objectos e destes no espaço que os envolve. Percebe-se ainda que é esse problema – do movimento e do tempo, da duração – que conduz o trabalho plástico (trabalho sobre e com as matérias e as suas densidades) ao longo da linha temporal abordada (século XIV até 2007).

A história do cinema inverte esta genealogia: se por um lado a imagem cinematográfica se inscreve nesta cronologia (ou resulta dela) – a do tratamento e integração da mobilidade em imagens imóveis –, por outro lado a história da sua apresentação segue o sentido de uma concentração, oposta à expansão do movimento para fora do objecto e para o espaço na exposição das artes plásticas que, justamente, culmina na projecção de imagens em movimento, postas a circular por esse espaço. Dito de outro modo, a história da imagem cinematográfica segue o sentido da sua concentração fílmica, por um lado, e espacial, na sala, por outro.

Há assim um cruzamento das duas histórias – a da imagem cinematográfica e a das artes plásticas – não só pela projecção mas também pelo caminho inverso que percorreram: se as primeiras seguem o sentido da concentração, as segundas seguem o

Estados através dos museus e das Exposições. Bennett, Tony. “The exhibitionary complex” in *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy W. Nairne (Londres/Nova Iorque: Routledge, 1996), 99.

da expansão, extrapolação, circulação fora de limites estanques, temporais e espaciais. Não é portanto por acaso que há hoje um regresso e um redobrado interesse no estudo das primeiras projecções do cinema e no modo como elas circulavam fora dos limites da sala: a entrada da projecção de imagens em movimento nas galerias de arte contemporânea não está longe desta história. O que as aproxima é uma instabilidade espacial, que a sala de cinema veio suspender¹¹.

Regressando aos termos com que Walter Benjamin aborda o problema, o que se verifica nesta mutação no regime de exibição das imagens em movimento é, não a transição de uma experiência de concentração para uma experiência de distração – o espectador de cinema é já um espectador distraído – mas um regresso à dispersão. Digamos que o que se expõe quando se projectam imagens em movimento numa galeria não é tanto uma imagem projectada, mas o impacto ou as transferências entre essa projecção e o espaço onde acontece. Em ambas as experiências, o espectador continua a ser atingido pela sucessão de imagens. A diferença está na sala e no ecrã. O que opõe portanto as duas situações é, não o estatuto do espectador e a sua concentração/distração, mas o próprio espaço, que é disperso no caso das galerias, concentrado na sala de cinema.

Programar é definir o dia, a hora, o sítio em que alguém vai poder ver um filme, e é também decidir qual será a localização do filme numa grelha onde estão outros filmes. Ora, nas galerias, precisamente pela relação espacial estabelecida com o espectador, as projecções têm um carácter único e performático – não são anunciadas, por isso mesmo, por um calendário. Isto faz com que o espectador surpreenda as imagens projectadas, entrando sem saber exactamente quando começou a sua projecção, e sem poder assim seguir o sentido proposto pela organização das imagens – e isto mesmo quando estas estão organizadas num filme (forma fechada, com sentido, definida por um princípio e um fim), pelo menos quando este é projectado em *loop*. A

¹¹ Para iniciar uma leitura sobre o tema sugiro o já citado *Thinking about Exhibitions*, sobretudo os artigos de Rosalind Krauss (reedição do influente “Museum without walls”), Reesa Greenberg e Germano Celant (que faz uma pequena genealogia da instalação), por mais directamente colocarem o problema da exposição a partir de questões espaciais e arquitectónicas. Para abordar os problemas que são colocados especificamente pelo cinema no campo da instalação, discussão acesa e em curso, sugiro começar pelo clássico: Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. (New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970); e depois seguir talvez para o mais contemporâneo (e justamente interessado em pensar a questão a partir da arte contemporânea): Uroskie, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Post War Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2014). Sugiro ainda seguir a reflexão de Raymond Bellour (e começar, por exemplo, por “La querelle des dispositifs / The Battle of the Images”, *Art Press* nº262 (2000); e estar atento ao trabalho de Volker Patenburg (por exemplo através da sua página em rede, onde se tem acesso a alguns dos seus textos em inglês: <http://www.volkerpatenburg.de>).

programação de cinema, pelo seu lado, não só é um trabalho de organização de apresentações onde essa relação espacial com o espectador está suspensa – é a preparação de um calendário – como aquilo cuja apresentação prepara está fechado e é independente de uma interpretação – os filmes. A programação é, aliás, aquilo que define o que é o filme, coisa assim sempre programável (para além de programada).

Também a este nível, então, a programação do cinema se distancia da programação do teatro, da dança ou da música. E ainda que possamos considerar que a visão de um filme projectado corresponde sempre, de cada vez, a um momento e a uma experiência diferentes e portanto únicas, o filme, na sua constituição, não depende do ‘agora’ da sua projecção – daí que a crítica de cinema não se refira, como a de teatro, ao dia preciso da apresentação que está a comentar¹².

Programar é um trabalho no tempo, e é um trabalho de linearização, próximo e dependente da *fatalidade*¹³ da projecção, conclusão que exige voltar à ideia de

¹² É preciso assinalar que há uma discussão em curso sobre esta questão. Em *Le Temps Exposé*, Dominique Païni (autor a que estive especialmente atenta por ser um daqueles que mais directamente tem abordado a questão da programação) coloca a projecção num lugar central da exposição cinematográfica, dizendo por um lado que esse mecanismo associa ou aproxima, no cinema, a exposição da representação e, por outro, tem em si inscrito um princípio de narratividade por transportar imagens luminosamente em sequência (Païni, Dominique. *Le Temps exposé: Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002). Poderíamos, com base nas duas afirmações, pensar que a imagem cinematográfica seria qualquer coisa a acontecer e a ser constituída na projecção, aproximando-se da representação teatral, por exemplo - onde é mais fácil perceber esta proximidade entre representação e exposição, e o momento de apresentação como criador de uma narratividade. É isso que propõe Noël Carroll (filósofo, tem escrito sobre o cinema sobretudo a partir do final dos anos 80, princípio dos anos 90) quando funda ontologicamente aquilo a que chama “moving image” na projecção, dizendo tratar-se de uma *performance* (Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996). Ideia que Thomas Wartenberg contesta sublinhando que a apresentação do cinema (onde cabe a noção de Carroll) não é um objecto em si, ou seja, que o filme é um objecto fechado que não muda na sua apresentação, não depende desse momento, nem de uma interpretação – como uma obra musical, ou uma peça de teatro, por exemplo (Wartenberg, Thomas E. “Carroll on the Moving Image”, *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento* (UNL/FCSH/IFL), 2010: www.fcs.unl.pt/revistas/cjpmi, último acesso em Setembro 2010). Wartenberg é filósofo e tem pensado recentemente (pelo menos desde 2005) as ligações entre o cinema e a filosofia ou, melhor, o cinema como filosofia). E de facto, mesmo aceitando, mais uma vez, que a visão de um filme projectado corresponde sempre, de cada vez, a um momento e a uma experiência diferentes – será isto que leva Noël Carroll a falar em *performance* -, a imagem fílmica não depende, na sua constituição, do comportamento de um projector ou da interpretação de um projeccionista; está feita antes, e é esse ‘antes’ que se junta ao ‘agora’ da sua projecção, passagem de luz pela película ou emissão luminosa de informação previamente fixada. Será assim, mais do que a projecção, o ecrã e a sala de cinema o que define a especificidade da exposição cinematográfica conquanto esta está centrada nos filmes. Não é por acaso que um dos programadores que mais longe levou uma reflexão sobre o próprio trabalho da programação, Henri Langlois, defina o ecrã como o centro do regime expositivo do cinema.

¹³ Tomo de empréstimo a expressão, por me parecer eloquente e elucidativa, a Dominique Païni que se refere, mais precisamente, a uma “fatalidade narrativa das imagens projectadas” Païni, *Le Temps Exposé*, 50-54 – sublinho contudo, com base na reflexão anterior, que nem todas as imagens projectadas sucumbem a esta fatalidade.

projecção, noutros termos que não aqueles propostos pela sua localização espacial nas galerias de arte contemporânea.

a projecção

Quando, numa entrevista, perguntaram a Lotte Eisner se encontrava diferenças entre o aparecimento do cinema em França e nos Estados Unidos, ela respondeu: “You see, in America Edison put [cinema] into a box for one person to see and Lumière had the idea of projecting.”¹⁴ Gerald Mast, em “What isn’t cinema?”¹⁵, procura identificar os campos de pesquisa das principais teorias que se ocuparam com a ontologia do cinema enraizando-os numa distinção entre os termos “cinema”, “movie” e “film” – e descobrindo que poucas tentaram de facto responder à pergunta “o que é o cinema?”. Em relação ao “cinema”, começa por dizer:

[t]he term “cinema” derives from the machine that the brothers Lumière invented in 1895, the Cinematographe. This influential machine cleverly allows us to bypass, albeit temporarily, a rather tricky question – whether the essential cinematic operation is the recording or the projection of images – since that Lumière machine photographed, printed, and projected films¹⁶.

Em *Le Temps Exposé* Dominique Païni refere-se nestes termos à projecção:

(...) puisque la projection d’une image confond en un seul agencement l’image et la lumière nécessaire à son exhibition, elle associe représenter et exposer. La vue paraît lumière et la lumière s’identifie à la vue. Est-ce qu’on induit les frères Lumière: des projections de films qui sont des “vues”?¹⁷

Ainda ocupado com o termo “cinema”, no artigo citado, Mast continua:

¹⁴ Eisner, Lotte H.; Williams, David D. “Films in Paris”, *Cinema Journal* (University of Texas Press), vol.14 – nº3 (1975), 68. Os próprios Lumière sublinham essa diferença em relação ao kinestocópio de Edison, fazendo significativamente corresponder a projecção para a assembleia às características dessa imagem que apresentam como nova (mais clara, com mais profundidade), como veremos mais a fundo na 2ª secção da próxima parte desta dissertação.

¹⁵ Mast, Gerald. “What Isn't Cinema?”, *Critical Inquiry* (The University of Chicago Press), vol. 1- no. 2, (1974).

¹⁶ Mast, “What isn’t cinema”, 381.

¹⁷ Païni, *Le Temps exposé: Le cinéma de la salle au musée*, 50.

It [a máquina] did everything to a strip of film that the cinema can do – except edit it. To speak of cinema, then, is to speak of the unique way that the cinematic process uses the film material. It adds the vector of time to the filmic dimension of space; it complicates the simple spatiality of the still photograph by adding elements of continuity and succession (either the illusion of movement, the continuum of sound, or some other principle of temporal succession). (...) The essential cinematic operation is the linking of spatial images, and in her essay comparing film and theater, Susan Sontag asserted that “there is no peculiarly cinematic way... of linking images,” by which she meant that there was no more or less cinematic way than any other, since linking images was in itself cinematic.¹⁸

E, na continuação da sua reflexão sobre a projecção, fundamental no regime expositivo do cinema, Dominique Païni acrescenta, comentando um sonho de Denis Diderot (através do qual este descreve um quadro de Fragonard):

Il [Diderot] inscrit clairement le caractère narratif, donc temporel, de sa description iconographique d’un tableau dont la véritable image imprimée, opaque, lui a été interdite et s’est trouvée remplacée dans son rêve par une image projetée, une image-lumière, une image transportée par la lumière, engendrant la dramatisation narrative et l’effusion lyrique. Comme si le dispositif projectif appelait la fiction.¹⁹

Desde logo pelas características da máquina que produz a imagem cinematográfica, as questões relacionadas com a exposição do cinema estão intrinsecamente relacionadas com problemas da representação: o *cinématographe* capta e projecta as imagens, processos que ocorrem da mesma maneira ou são operados pelo mesmo mecanismo. Um mecanismo que coloca as imagens numa sucessão, e que é aquilo que faz com que provavelmente Païni se refira a essas imagens como sendo transportadas e como estando desde logo inscritas num regime de narratividade, ou que são imagens marcadas por uma “fatalidade” e, para recuperar um termo importante para definir o trabalho da programação, com sentido.

¹⁸ Mast, “What isn’t cinema”, 381. Refere-se ao artigo “Film and Theatre” publicado nomeadamente em Mast, Cohen. ed. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (Oxford University Press, 1974 e republicado até à 4ª edição deste compêndio, em 1992).

¹⁹ Païni, *Le Temps Exposé*, 49.

O cinema é portanto, na sua constituição, uma imagem, primeiro, uma imagem particular que se constitui numa ou pela relação, e depois uma imagem que se expõe (daí que seja tão relevante e particular para os estudos comunicacionais: a exposição define-a)²⁰, unindo inextricavelmente dois gestos: o ver (ou captar) e o dar a ver (ou projectar), ao qual se acrescentará o mostrar (o montar), que opera entre os dois e organiza definitivamente esta imagem (cinematográfica) noutra, a fílmica. Por ser um dos trabalhos pelos quais se prepara a exposição do cinema, e por se definir pela articulação, a programação situa-se precisamente no ponto onde essa imagem e o modo pelo qual se expõe se encontram. Esta afinidade tem uma base relativamente fácil de identificar: a máquina (por definição, um instrumento programado).

Antes de prosseguir para o mapeamento das questões cinematográficas que enformam e informam esta investigação, um mapeamento que a chegada a este momento do texto exige, façamos uma recapitulação. A programação é um trabalho no tempo, assente numa articulação em sequência de imagens e numa regulação do acesso a elas. É por isso um trabalho não só de ordenamento (das imagens) mas de instauração de uma ordem no visível. Um trabalho sobre o cinematográfico deixará claro que essa ordem está inscrita, desde muito cedo e portanto de modo muito profundo, em toda a organização das imagens cinematográficas, em todos os seus níveis. Poder-se-á dizer que a imagem cinematográfica tem uma raiz programática e programada, e que essa natureza a define. O que se descobrirá, contudo, é que a ordem inerente a esta raiz depende, comunica e equilibra-se sempre e em todos os níveis também com uma afecção, a outra face do trabalho articulatório e regulador que a programação é.

²⁰ Uma curta nota sobre o uso de termos como “exposição” e “exibição”. Apesar de se complementarem e confundirem, e nos seus usos e definições remeterem um para o outro, há diferenças, não só no uso mas na conotação dos dois termos. Se ambos dizem respeito a modos de apresentação, no uso de “exposição” há a exigência de um argumento – “exposição” pode confundir-se mesmo, na sua definição e uso, com “argumento” ou “apresentação organizada de um tema” – e “exibição” remete para o espectáculo: basta ter em conta a derivação para o termo “exibicionista”. Em inglês, contudo, os usos confundem-se, sendo *exhibition* equivalente ao português “exposição”, e sendo esse que deriva para termos como *exhibitionist* – veja-se por exemplo “The exhibitionary complex” de Tony Bennett (*in Thinking about Exhibitions*), onde Bennett faz um resumo do seu trabalho sobre a história do museu, colocando-o no sentido inverso do aparecimento da prisão e sua localização no projecto moderno por Foucault (museu como pré-exibicionista). No cinema não é tão comum usar-se o termo “exposição” quanto é o de “exibição”, usado sobretudo para falar de circuitos sempre associados à distribuição dos filmes, trabalho de cariz comercial. Parece-me contudo que este uso e estas diferenças deixam claro e apontam para a raiz espectacular do cinema, mas também para o carácter expositivo inerente à própria constituição da imagem cinematográfica, exponenciado pelo modo como ela é *organizada* no filme. Uso “exposição”, aqui, para falar, não propriamente de filmes e dos circuitos pelos quais são mostrados (exibidos), mas para me referir ao momento e modo de apresentação da imagem cinematográfica.

CINEMATOGRÁFICO (afecção)

Se por um lado podemos colocar na genealogia da imagem cinematográfica uma série de brinquedos ópticos que descobriram na serialização de imagens fixas a possibilidade de criar a ilusão visível e espectacular de uma imagem em movimento – objectos na família do fenaquistoscópio, do zootrópio, do praxinoscópio –, e apesar de, de facto, esses objectos serem importantes para compreender o contexto histórico da invenção do cinematógrafo, dois pormenores do seu funcionamento, e sobretudo a sua transformação pela máquina cinematográfica, afastam-nos da imagem do cinema que é assim específica em relação a eles: estes objectos são, primeiro, desenhados para ser *manuseados* e, segundo, neles a ilusão do movimento está fundada em imagens-chave, isto é, imagens que apresentam as figuras numa determinada posição, fase precisa e fundamental para a descrição final de um movimento completo (poderíamos chamá-lhes “poses” ou “instantes privilegiados”²¹). A imagem cinematográfica implica uma dupla deslocação em relação a estes brinquedos e não pode ser compreendida sem a ter em conta: em relação ao objecto representado, por um lado, e uma deslocação em relação ao utilizador que se torna, precisamente nessa deslocação, espectador, por outro. A primeira diz respeito à própria fundação da imagem cinematográfica, a segunda aponta para o regime expositivo específico que essa imagem inaugura; ambas são importantes para introduzir a questão da programação e muito particularmente o ponto em que esta se cruza com questões cinematográficas²².

²¹ Termos de Gilles Deleuze em *L'image-mouvement*. (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983), 13. Deleuze que também comenta a distância destes objectos em relação à imagem cinematográfica..

²² Em *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge: MIT Press, 1990), Jonathan Crary contesta duas ideias até aí fixas e inquestionáveis para a história da imagem: a de que, por um lado, a modernidade (com movimentos como o impressionismo) teria fundado um regime visual totalmente novo, quebrando o paradigma perspectivista inaugurado pelo Renascimento; e, por outro, a de que a invenção da fotografia teria dado continuidade a este paradigma - duas ideias contrárias, portanto. Crary decide então interrogar aquilo que parecia fixo nestas histórias, o observador e a visão, concluindo que a grande transformação do século XIX, que vinha sendo preparada, está na integração do observador no próprio mecanismo de produção da imagem. O observador passa a ser (e vou parafrasear) posto no lugar e posto a funcionar – como no caso destes brinquedos ópticos, exemplo seu. Em *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture* (Cambridge: MIT, 1999), onde procura tirar consequências desta transformação, Crary integra esta transformação num programa moderno mais lato: “What is important to institutional power, since the late nineteenth century, is simply that perception functions in a way that insures a subject is productive, **manageable**, and **predictable**, and is able to be socially integrated and adaptive.” (4, destaque meu). O observador torna-se definitivamente programado – sendo o uso de “observador” e não de “espectador” importante para Crary sustentar isso mesmo.

Já nos debruçámos sobre a segunda: a imagem cinematográfica constitui-se no momento em que deixa de estar dependente de um uso, a programação é precisamente o trabalho de preparar o cinema *para* o seu espectador, um trabalho que, ao longo da história do cinema, vai ficando gradualmente menos dependente da sua (espectador) acção²³. Passemos por isso rapidamente à primeira destas transformações, que nos permitirá aqui introduzir a questão do cinematográfico, estritamente na sua relação com a programação. Para a abordar será útil começar por lembrar aquilo que separa a cronofotografia das análises fotográficas do movimento operadas por Étienne-Jules Marey (fisiologista) e Edward James Muybridge (fotógrafo).

Numa famosa experiência montada para provar que haveria um momento *preciso* em que um cavalo a galope deixaria de ter as patas em contacto com o chão, Muybridge instala um sistema de cordas prontas para accionar o disparo de uma máquina fotográfica quando tocadas pelo cavalo. Dessa experiência resulta uma série de fotografias, cada uma delas fixando um instante decisivo para a análise do movimento, sendo um deles aquele em que é possível ver que as patas do cavalo não estão em contacto com o chão. Ora, na cronofotografia, esta corda, aqui accionada pela passagem do cavalo, desaparece, é substituída por um cronómetro que faz com que a máquina fotográfica dispare a intervalos regulares. Esta mudança coloca um problema epistemológico: apesar de Marey sublinhar a importância metodológica de ser o objecto estudado a realizar as suas próprias anotações, ou de serem os corpos estudados a ditar as regras de construção das máquinas que o estudam – importância comprovada pela linhagem de instrumentos que inventou ou desenvolveu (o polígrafo, o cimógrafo, o esfigmógrafo, por exemplo²⁴) –, nas suas experiências cronofotográficas (que Muybridge também desenvolveria), o disparo é independente do objecto estudado,

²³ No sentido inverso, a entrada da projecção de imagens em movimento nas galerias, que não está longe das experiências recentes com o 3D nas salas de cinema ou da experiência IMAX, convoca as primeiras projecções. Fazem parte de uma mesma estratégia de envolver o espectador pelas imagens, de agir sobre a disposição destas num espaço, e de agir sobre a localização do espectador no meio delas, e não apenas de temporalmente as dispor à frente desse, que observa. O espectador volta hoje a ser convidado a circular pelas imagens. O trabalho de investigação que Mary Ann Doane tem vindo a desenvolver em anos recentes, sobre a escala, é em certa medida também um trabalho sobre a força que estas imagens operam sobre o espectador, investigação justamente enraizada em questões espaciais. Este trabalho de Doane está ainda em curso, e tem sido sobretudo apresentado no âmbito de conferências, mas veja-se por exemplo o artigo: “Scale and the negotiation of ‘real’ and ‘unreal’ space in cinema” in *Realism and the Audiovisual Media*, eds. Lúcia Nagib and Cecília Mello (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 63-81.

²⁴ Esta importância é comentada em Albera, François. “The Case for an Epistemography of Montage: The Marey Moment” in *Cinema Beyond Film: media epistemology in the modern era*, ed. François Albera e Maria Tortajada (Amsterdam University Press, 2010).

automático e mecânico, fazendo com que o “instante privilegiado” se torne um “instante qualquer” (uso a terminologia deleuziana). Na cronofotografia já não há um acontecimento que provoca a imagem, a máquina é *programada* para disparar independentemente do objecto que se move à sua frente – momento fundamental e preparatório da posterior síntese operada pela projecção cinematográfica.

A primeira deslocação que permite a compreensão da imagem cinematográfica resume-se portanto a um programa: um programa que automatiza o disparo da máquina fotográfica e que assim se inscreve num outro, um programa epistemológico, que encontra, no afastamento do objecto analisado em relação ao instrumento que o analisa, uma possibilidade mais completa de operar essa análise – a imagem do cinema aparece quando em certa medida a fotografia se liberta do objecto que a provoca.

Essa libertação foi lida e descrita de diversas maneiras ao longo da história da teoria do cinema. Talvez uma das mais férteis tenha sido aquela que se começou a esboçar nos anos 20, em França, e que tem no termo fotogenia um dos seus pilares.²⁵

Le dé clic d'un obturateur fait une photogénie qui, avant lui, n'existait pas. On parlait de nature vue à travers un tempérament ou de tempérament vu à travers la nature. Maintenant il y a une lentille, un diaphragme, une chambre noire, un système optique. L'artiste est réduit à déclencher un ressort. Et son intention même s'éraïlle aux hasards. Harmonie d'engrenages satellites, voilà le tempérament. Et la nature aussi est autre. Cet œil voit, songez-y, des ondes pour nous imperceptibles, et l'amour d'écran contient ce qu'aucun amour n'avait jusqu'ici contenu, sa juste part d'ultra-violet.²⁶

O termo fotogenia é introduzido na teoria do cinema por Louis Delluc, cineasta e teórico identificado com a vanguarda francesa dos anos 20, que com ele procura descrever o génio “transformador” e “intensificador” do cinema em relação à

²⁵ Desenvolvo e integro os próximos argumentos num mapeamento dos problemas e questões levantadas pela localização da imagem fotográfica no cinema em “Fotográfico: ensaios para o mapeamento do encontro entre fotografia e cinema (da fundação fotográfica ao carácter excessivo da imagem cinematográfica) in *Cinema e Filosofia* (compêndio). eds. João Mário Grilo, Maria Irene Aparício. (Lisboa: Edições Colibri, 2015), 203-225.

²⁶ Epstein, Jean. “Bonjour Cinéma” (1921) in *Écrits sur le cinéma* (vol.1). (Paris : Seghers, 1974-1975), 91.

fotografia²⁷. É depois um termo usado por Jean Epstein, que o desenvolve e o coloca no campo do movimento, ou, mais exactamente, no campo da “instabilidade” (termo de Epstein) própria e nova do cinematógrafo. Isto é, a fotogenia é colocada no centro da reflexão sobre a capacidade que o cinema tem de criar formas que acompanham, com o seu movimento, o movimento das coisas e do mundo, e a capacidade de nesse mesmo gesto criar um mundo novo.

Se numa primeira leitura das reflexões de Epstein poderia parecer que a fotogenia diria respeito a um aspecto das coisas, em concreto ao seu carácter móvel – “(...) un aspect est photogénique s’il se déplace et varie simultanément dans l’espace et le temps”²⁸ –, um carácter que o cinematógrafo seria particularmente apto para acompanhar ou, literalmente, compreender (empreender com), rapidamente se percebe nessa leitura que, ainda que a fotogenia diga particularmente respeito a uma dimensão móvel, ela não está naquilo que o cinematógrafo capta nas coisas, mas naquilo que lhes devolve, lhes dá ou nelas aumenta – “J’appellerait photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. (...) [Et] seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique.”²⁹ A ideia de aumento é aqui particularmente importante, Deleuze referiu-se a ela com o termo “maioração”³⁰: a fotogenia serve aos teóricos-cineastas franceses dos anos 20³¹ para exprimir a distância que vai do cinema à fotografia e que está precisamente num excesso, o movimento. Assim, e ainda que o conceito de fotogenia sirva para exprimir um acordo entre a imagem e as coisas, não está, com ele, apenas em causa a revelação de uma visibilidade, mas também de uma invisibilidade – uma “alma”, como diz Epstein – sobretudo pela possibilidade que o cinema tem de *animar* aquilo que (justamente na aparência, visivelmente) não tem vida. A prática de Epstein – que se

²⁷ Os termos são seus: Delluc, Louis. “Photogénie” (1920) in *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, ed. Philip Simpson, Andrew Utterson e K.J. Shepherdson (Londres: Routledge, 2004).

²⁸ “L’essentiel du cinéma” (conferência proferida por Epstein em 1923) in *Écrits sur le cinéma*, 120.

²⁹ “Le cinématographe vu de L’Etna” (1926) in *Écrits sur le cinéma*, 138.

³⁰ Termo usado por Deleuze na caracterização do modo como a teoria francesa dos anos 20/30, de que Epstein é parte importante, definiu o cinematográfico. (Deleuze, *L’image-mouvement*, 65).

³¹ A escola do pós Primeira Guerra Mundial, francesa, a que Tom Gunning chama justamente da fotogenia, em “Attractions, truquages et photogénie: l’explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907” in *Les vingt premières années du cinéma français*, ed. Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie e Vincent Pinel. (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle / Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, 1996)

confunde com a sua reflexão teórica – passou muito por procurar maneiras de aumentar e exagerar isto que é já o excesso cinematográfico – através do grande-plano e das variações de velocidade combinadas (ou não) com longos planos fixos. E ao agir sobre as coordenadas do mundo visível, Epstein evidenciou desse modo a sua convicção de que o cinema cria (ao descobrir) um mundo novo, com valores próprios, e coordenadas também próprias, e mesmo tácteis e sensíveis³². O termo fotogenia serve-lhe para exprimir essa capacidade que é desde logo do cinematógrafo – com que o cineasta poderá jogar, aumentando-a. Assim, à ideia de génio, de Delluc, Epstein acrescentará as ideias de temperamento e inteligência, que assinalam o modo como colocou o cinema entre a racionalidade (inteligência) da máquina, e uma irracionalidade (temperamento) que esta ao mesmo tempo produz, por si só – dualidade (racional/irracional) que está já aliás nas suas considerações sobre a “lyrosophie”, uma filosofia lírica que Epstein define antes de começar a escrever sobre cinema e a fazer filmes, mas que estes ajudaram a expandir. O cinematógrafo corresponde ao diabólico³³ porque é poderoso ou incisivo apesar da razão, ou precisamente onde esta não chega. Um instrumento que, assim, apesar de lógico – organiza séries, tal como todo o pensamento –, tende para a subversão e desorganiza as categorias e os movimentos que estamos habituados a esperar das coisas – não por acaso, na sua prática fílmica, Epstein experimentou o recurso ao *rallenti* e à inversão do movimento, nisso integrando-se na prática fílmica do seu tempo (mas levando muito mais longe a reflexão que fez sobre e a partir dela).

O que é importante sublinhar aqui, ou o que é relevante para estas considerações introdutórias sobre a programação cinematográfica, é que, apesar de partir da máquina, a teoria francesa dos anos 20 – dentro da qual Epstein é provavelmente o mais audaz e sistemático – concentra-se numa análise daquilo que essa máquina produz de específico. Essa especificidade toma a designação de fotogenia, por vezes, outras é definida como qualquer coisa que está entre uma inteligência e um temperamento. Trata-se, de todos os

³² O que fará com que Malcom Turvey fale da substituição de um “ocularcentrismo” pela ideia de “imanência”, a substituição de um espectador que olha desligado do seu corpo por um espectador que está envolvido por todos os lados por este novo mundo. Turvey, Malcom. “Jean Epstein’s Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye”, *October* (The MIT Press), vol.83 (1998).

³³ Em *Le Cinéma du Diable* (1947), o cinematógrafo é colocado na descendência de uma série de máquinas que, para Epstein, a mentalidade medieval consideraria diabólicas, como o comboio, o avião, a que se junta uma contemporânea má reputação, de espectáculo corriqueiro e degradante. Mas não é só por isto que Epstein coloca o cinema do lado do diabo, é também pelo seu lado desordeiro: o cinematógrafo cria desordem, não só por desarrumar categorias – sobretudo as categorias de espaço e tempo – mas também pela sua capacidade em expor os lados sombrios e escondidos do humano (um instrumento psicanalítico, diz a certa altura). in *Écrits sur le cinéma*, 338-410.

modos, de uma produção excessiva, que depende de mas extravasa o modo de funcionamento da máquina cinematográfica. Esse excesso, essa produção excessiva, é o próprio cinema.

É preciso contudo fazer aqui uma distinção: apesar de partir de uma reflexão sobre a máquina cinematográfica, a teoria francesa dos anos 20, como aliás a tradição formalista dos mesmos anos, e até a teoria europeia mais recente – parece-me que podemos colocar a taxinomia deleuziana na descendência desta linhagem, menos interessada na máquina, é certo, mas ainda assim interessada neste excesso – se concentram numa definição do cinematográfico. Distinguem-se assim radicalmente de uma reflexão – de raiz analítica e tradicionalmente mais desenvolvida em ambientes anglo-saxónicos – que, também concentrada na máquina, procura definir o cinematográfico dentro dos limites do *medium*³⁴. Digamos que, se a teoria e os cineastas franceses dos anos 20 estavam interessados no específico cinematográfico – aquilo que pertence em particular ao cinema, aquilo que o distingue do mundo e das outras artes, aquilo que lhe é próprio – as teorias do *medium* são teorias essencialistas, e o que procuram é definir o essencial do cinema – aquilo que resta quando se tira tudo o que se pode tirar sem que qualquer coisa deixe de ser aquilo que é; o núcleo, o ponto que torna o cinema cinema.

A definição que Noël Carroll encontra para aquilo a que chama a “moving image” – termo que desde logo revela uma atitude essencialista – demonstra bem esta diferença entre as duas posturas teóricas:

[W]e can say that x is a moving image (1) only if x is a detached display, (2) only if x belongs to the class of things from which the impression of movement is technically possible, (3) only if performance tokens of x are generated by a template that is a token, and (4) only if performance tokens of

³⁴ Conceito complexo, não abordado aqui em profundidade. Será o *medium* aquilo que diz exclusivamente respeito às características físicas, ao aparato cinematográfico, ou dirá também respeito a aspectos da “linguagem artística” do cinema (como ângulo, escala de planos, etc.), a “aspectos estruturais” da construção cinematográfica (como o argumento) ou às suas convenções históricas (como os géneros)? – parafraseando a introdução do capítulo “The Film Medium: Image and Sound” in *Film Theory & Criticism* (7ª edição), ed. Leo Braudy e Marshall Cohen (Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 2009). O que une as teorias que se concentraram no *medium* é a análise do cinema enquanto coisa ‘entre’ - mecanismo, linguagem, convenção, etc. – distinguindo-se assim das outras que procuram compreendê-lo enquanto coisa e não passagem.

x are not artworks in their own right and (5) only if it is two-dimensional.³⁵

À pergunta, “o que é o cinema?”, Carroll responde com uma enumeração das características materiais que tornam possível a imagem cinematográfica. Ao contrário de Epstein, que procura compreender a imagem do cinema percebendo o seu impacto não só na arte mas na relação com as outras imagens, no seu sentido mais lato – de modo a abarcar, no limite, a importância dessa imagem para uma compreensão do mundo –, Carroll define as suas condições mínimas. Daí que, por exemplo, se refira à possibilidade do movimento e não ao movimento de facto ou à sua natureza – “only if x belongs to the class of things from which the impression of movement is technically possible”. O seu objectivo é descobrir as “condições necessárias” para que qualquer coisa pertença a uma determinada categoria, concentrando-se para isso nas formas pelas quais o cinema se expõe e procurando-o naquilo que há materialmente em comum entre essas várias formas e que é aliás o que faz com que, para definir o cinema, Carroll se refira a arte – “only if performance tokens of x are not artworks in their own right”³⁶. Não é por acaso que Carroll chega à definição de uma imagem que se move, e Gilles Deleuze, de modo ainda influente e incontornável para os estudos do cinema, leva a compreensão da imagem cinematográfica de algum modo tentada por Epstein a um nível apuradíssimo e chega à ideia de imagem-movimento: para chegar a esta imagem, que é a imagem do cinema ou o cinema, mesmo, Deleuze percebeu que este não pode ser descrito ou percebido somente através de uma compreensão do funcionamento da máquina.

Partindo da mesma pergunta – “o que é o cinema?” – Deleuze parece assim começar ao contrário: sendo o movimento aquilo que caracteriza ou define a imagem cinematográfica – pressuposto que é também o de Carroll – então é preciso fazer uma

³⁵ Capítulo “What is Cinema?” in Carroll, Noël. *The Philosophy of motion pictures*. (Oxford: Blackwell Publishing, 2008), 70.

³⁶ Parece ser perigoso procurar uma definição do cinema estritamente nas condições em que é produzido. Por um lado porque o *medium* cinematográfico está em constante mutação e não é por isso que deixamos de falar em cinema. Essa é uma das principais críticas que Thomas Wartenberg dirige à proposta de Carroll: “At issue is whether it makes sense to see the theorist as developing a set of conditions for calling an object a moving image when it is clear that the history of the art forms brought together under this term are rapidly developing and constantly changing.” Wartenberg, “Carroll on the Moving Image”. Por outro lado, o cinema não é exclusivamente o modo como é produzido – daí que o próprio Carroll termine o seu texto com reservas e com uma resposta para que aliás apenas contribuiu em parte: “To answer the question with which we began – what is cinema? – we can now say that cinema is, at least, necessarily, the practice of making moving images.” in Carroll, “What is cinema?”, 78.

aproximação a isso mesmo (o movimento) e perceber como ou em que medida o cinema participa nessa natureza (e não categoria). Para isso começa por ler Henri Bergson. Fazemos também aqui, nesta aproximação ao problema do cinematográfico (ou ao mapeamento do cinematográfico como problema), uma brevíssima leitura de Bergson, seguindo os passos de Deleuze.

Em “Perception du changement”³⁷ (1911), Bergson fará, como já nas conclusões de *Matière et Mémoire* (de 1896), uma distinção entre dois movimentos: um real ou verdadeiro, a *durée* (uma espécie de fluxo onde tudo o que existe se inscreve), e um segundo movimento, o dos objectos, fixos, que se movem e estão ligados entre si por esse seu movimento. A *durée*, o primeiro desses movimentos, Bergson considera ser de ordem não só espacial mas temporal, sendo por isso indivisível: é como uma melodia (exemplo de Bergson) que está para além das notas que, por comodidade, usamos para a conseguir repetir – a melodia é o ritmo natural e profundo, temporal e ininterrupto, que até se pode dar a ouvir pelo conjunto de acções que operamos com base nas notas, mas que não se confunde com estas.

Ao abordar o cinematógrafo, em *L'Évolution Créatrice* (1907), Henri Bergson considera que este opera por cortes imóveis, e por isso se afasta da compreensão da *durée*, trabalhando sobre o equívoco antigo de que o movimento é dissociável em partes fixas – que no caso do cinematógrafo seriam os fotogramas. Gilles Deleuze, contudo, na sua leitura das teses bergsonianas, em *L'image-mouvement*, consegue demonstrar que o cinema está mais perto da possibilidade de analisar a *durée* por cortes móveis, possibilidade que Bergson considerou em *Matière et Mémoire*. Isto porque, para Deleuze, o cinema não opera por cortes imóveis, como à primeira vista poderia parecer pelo funcionamento do *cinématographe* e a necessidade dos fotogramas. E mesmo sendo apenas com o plano que este corte se torna inteiramente móvel, porque precisamente cruza uma espacialidade e uma temporalidade, Deleuze deixa a ressalva de que também na imagem cinematográfica primitiva, organizada em vistas e não trabalhada pela montagem, esta imagem-movimento existe em potência: a imagem do cinema é, desde a sua constituição, não uma imagem em movimento, mas uma imagem-movimento; uma imagem à qual não se junta o movimento, mas que está desde logo em

³⁷ Duas conferências proferidas na Universidade de Oxford e publicadas em *La pensée et le mouvant*, conjunto de ensaios e conferências escritos ou expostos entre 1903 e 1923 e editados pela primeira vez em 1934. Bergson, Henri (1903-1923). *La Pensée et le Mouvant: Essais et Conférences*. (Paris: Quadrige/PUF, 2009).

movimento; ou, dito ainda de outro modo, o cinema é uma imagem que é movimento. Da ordem da duração, a imagem cinematográfica é definida por Deleuze como um todo relacional: uma aproximação de partes que, em articulação, definem uma coisa que simultaneamente depende dessa articulação e é mais lata que ela, não sendo a sua mera adição.

Visto a esta luz, um outro equívoco aparece nas aproximações à ontologia do cinema por via do *medium*: a confusão entre o cinema, abstracto, e as suas características contingentes, confusão que decorre da concentração da análise do processo cinematográfico nas condições da sua materialização num objecto; ou, dito de outro modo, uma confusão entre o essencial de uma coisa (do cinema) com aquilo que o torna possível. Na resenha das teorias do cinema que faz em “What isn’t cinema?”, Gerald Mast ataca precisamente este equívoco, e propõe, partindo de uma destriça entre os termos *movie*, *cinema* e *film*, definir o *cinema* como uma abstracção, ao lado da enunciação ou da pintura, que se concretizam em formas – o enunciado, o quadro – mas não se confundem com elas.

Há boas razões para um regresso, hoje, à procura do cinema no *medium*: tal como alguns dos primeiros teóricos do cinema³⁸, que encontravam na novidade do mecanismo cinematográfico e das suas produções um desafio teórico, também hoje³⁹ a expansão da imagem cinematográfica, o regresso à sua saída da sala ou a implosão da forma fílmica, justificam um regresso da atenção ao *medium*. Mantém-se contudo a mesma fragilidade na proposta (mas talvez o problema esteja na pergunta).

³⁸ Rudolf Arnheim é uma figura central nesta pesquisa: procurou nas características do *medium*, e sobretudo nas suas “deficiências”, ou seja, na distância entre a representação cinematográfica e a realidade, as condições mínimas daquilo que justificaria a definição do cinema como arte, numa postura fundadora a que regressaram por exemplo os artistas que nos anos 60 e 70, sobretudo nos EUA, procuraram, através da escrita mas sobretudo através da sua prática fílmica, experimentar essas condições mínimas do *medium* cinematográfico. (Arnheim, Rudolf. *Film as art*. Los Angeles: University of California Press, 1957).

³⁹ Não só Noël Carroll. Houve por exemplo uma discussão no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* sobre o assunto: em “The Substance of Cinema”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Blackwell Publishing and the American Society for Aesthetics), Vol. 64, No. 1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy Philadelphia (2006), Trevor Ponech dá a definição: “an essentially cinematic artifact consists of a stroboscopic visual display” (195). Há uma resposta três números a seguir onde Jonathan Walley contesta a possibilidade de definir o cinema a partir de características, voláteis, da máquina (tal como Wartenberg faz a Carroll). “On Ponech on the essence of cinema” (Discussion), *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, vol.64, nº4 (2007). Há ainda uma contra-resposta em Ponech, Trevor. “Cinema again: a reply to Walley”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.65, nº4 (2007), onde o autor vai um pouco mais longe na definição dos objectos dentro da categoria que criou, mas não aborda a base teórica contestada por Walley.

Quando consideramos as teorias que procuraram definir a especificidade cinematográfica, e não a do *medium* ou das suas produções, encontramos sobretudo três grandes questões: a possibilidade de o cinema ser um valor abstracto actualizável nos filmes (na tradição dos formalistas russos, mas também dos que procuraram definir o cinema como linguagem, um pensamento de raiz semiológica e linguística, a que, é preciso dizer, Deleuze reage directamente – talvez porque, em parte, cose a sua teoria com os mesmos termos, para chegar a outras conclusões); a ideia de uma descontinuidade entre o cinema e o mundo físico (onde cabem as considerações sobre a inteligência da máquina cinematográfica, de Jean Epstein e em certa medida de todos os teóricos/cineastas dos anos 20 em França) e a hipótese (que decorre da anterior) de o cinema criar ou ser um mundo novo, independente. Estas teorias tendem a tratar o cinema como coisa de movimento – que não é passagem e também não é paragem, como o poderia ser uma forma; como uma espécie de território ou atmosfera que envolve os filmes e se caracteriza por uma imagem específica, que pode ser da ordem do conceito ou da ideia – como a famosa terceira imagem de Eisenstein, uma imagem mental, decorrente das operações de montagem sobre o material fílmico – como pode ser inerente à própria natureza da imagem cinematográfica, independente de qualquer operação fílmica – como a “inteligência” de Epstein. Mesmo que partam de considerações sobre a máquina que produz a imagem cinematográfica, há uma distância enorme entre as teorias que não saem desses limites e aquelas que procuram definir aquilo que essa máquina produz, que procuram compreender a imagem e a poética cinematográfica.

Apesar de começar por ser pelo funcionamento da máquina que a programação comunica com o problema do cinematográfico, as afinidades entre os dois campos desta investigação ultrapassam esse funcionamento. Também na programação do cinema há a produção de qualquer coisa – que também aqui pode ser uma ideia, uma imagem, uma espécie de atmosfera – que ultrapassa o programa e envolve os filmes. Vimos como, na informática, na economia, na museologia, no âmbito das artes, se chama programação ao gesto de articular no tempo uma série de elementos, que, pela sua relação, são postos a funcionar e a produzir qualquer coisa que os envolve mas ultrapassa – uma aplicação, um acesso. É precisamente este funcionamento pela articulação - que programação e cinematográfico partilham - que aproxima os dois termos desta investigação, e coloca a

questão da programação no âmbito do cinematográfico. Nos vários níveis em que a imagem cinematográfica se constitui – o fotograma, primeiro, depois o plano e finalmente o filme – a articulação primeiro (pela máquina), a relação depois (no plano) estabelecem o funcionamento que a define e a produz. Nos seus vários níveis de constituição, esta imagem é uma imagem *afectiva*, porque trabalha pela articulação, pelo pôr em relação, pela afectação de fragmentos (fotogramas, planos) e que assim, ao mesmo tempo que organiza (ordena) o encontro com um mundo, aparece do excesso que essa mesma articulação/relação produz. Um excesso que se começa por confundir com o movimento, coisa abstracta e difícil de definir, e que num segundo nível – pela montagem, ao nível do plano – se aproxima de uma ideia, ou uma imagem que não apenas visão, é inteligência (ou pensamento⁴⁰).

Não sendo claramente nem inteligência, nem ideia, nem sequer imagem, é preciso perguntar o que é que a articulação produz no nível inter-fílmico. O que se produz, o que aparece e o que acontece quando se articulam filmes numa sequência? A noção de plano permite clarificar os dois âmbitos que esta pergunta abre: fracção de película impressionada, do ponto de vista da rotação ou melhor – para abrir a noção a outras tecnologias que não apenas analógicas (e avançar sem problematizar) – a imagem captada entre o momento em que se põe a máquina a funcionar e o momento em que é desligada, isto do ponto de vista da rotação ou captação; o plano é também aquilo que está entre dois cortes, no ponto de vista da montagem. Aponta assim para duas ordens de problemas, ambas relacionadas com questões de ordem e de ordenamento – não é por acaso que o plano está no centro da teoria que João Mário Grilo desenvolve em *A Ordem no Cinema*⁴¹. O plano é aquilo que por um lado resulta de um embate do cineasta com as coisas da realidade e, por outro lado, o plano é aquilo que, ao ser colocado numa série com outros, reformula essa relação primeira, de impacto, com a realidade. Nessa reformulação – que levanta uma questão de funcionamento e portanto de programação – João Mário Grilo encontra um conflito que trata nos termos e no caso

⁴⁰ “On va tout naturellement de la philosophie au cinéma, mais aussi du cinéma à la philosophie. Le cerveau, c’est ça l’unité. Le cerveau, c’est l’écran. Je ne crois pas que la linguistique, la psychanalyse soient d’une grande aide pour le cinéma. En revanche la biologie du cerveau, la biologie moléculaire, oui. La pensée est moléculaire, il y a des vitesses moléculaires qui composent les êtres lents que nous sommes. (...) Le cinéma n’est pas un théâtre, il compose les corps avec des grains. Les enchaînements sont souvent paradoxaux, et débordent de toutes parts les simples associations d’images. » Deleuze, Gilles. « Le cerveau, c’est l’écran » (a partir de uma mesa redonda com A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevré, J. Narboni, C. Tesson, S. Toubiana), *Cahiers du Cinéma* n°380 (1986), 26.

⁴¹ (Lisboa: Relógio d’Água, 1997).

de Hollywood, conflito que contudo envolve o cinema todo, e toda a história dos filmes e das práticas de todos os cineastas. O nó desse conflito é introduzido com *Greed*, o filme nunca terminado de Erich von Stroheim. Uma citação de André Bazin define bem o seu lugar na tese de J. M. Grilo:

Ele [Stroheim] assassina a retórica e o discurso para fazer triunfar a evidência; sobre as cinzas da elipse e do símbolo, vai criar um cinema da hipérbole e da realidade; contra o mito sociológico da vedeta, herói abstracto, ectoplasma dos sonhos colectivos, vai reafirmar a encarnação mais singular do actor, a monstruosidade do individual. Se fosse preciso caracterizar numa única palavra, forçosamente aproximativa, o contributo de Stroheim, veria nele uma *revolução do concreto*⁴².

The Big Parade (King Vidor, 1925) dá o contraponto e fecha esse nó. A partir de uma observação do plano da despedida de Mélisande, e sobretudo a partir do seu culminar na parada do exército que marcha sob uma ogiva, João Mário Grilo descreve as forças que vê estarem em acto não só nesse filme, mas em todo o sistema de estúdio hollywoodiano e que eloquentemente resume num “endireitamento coreográfico do real”:

Se, como vimos, Stroheim havia projectado *Greed* como uma representação do fluxo contínuo do real e (para utilizarmos o termo tão caro a Bazin) das suas «ambiguidades», Vidor organiza a narrativa e os procedimentos visuais de *The Big Parade* como uma representação das possibilidades intrinsecamente dramáticas do cinema e, em especial, da sua capacidade segregadora e selectiva. Enquanto operação típica de estúdio, *The Big Parade* exprime o conflito – que trabalharia todo o cinema clássico americano – entre o mobiliário realista da representação e a organização dramática (patológica) do discurso.

A renomada sequência da despedida de Mélisande cristaliza, admiravelmente, os termos desta tensão. Depois de um pequeno «arrufo» com a rapariga – ocasionado pela descoberta de uma fotografia da sua namorada americana –, James regressa ao improvisado quartel do regimento. Vidor opta por fixar durante algum tempo o desgosto da jovem, e quando, por

⁴² André Bazin em “Le cinéma de la créauté” citado em Grilo, *A Ordem no Cinema*, 98. O itálico na citação é de João Mário Grilo.

fim, a segue, no seu regresso à aldeia, faz-nos descobrir a partida dos soldados para a frente. Ora, o plano que introduz as harmonias dramáticas da sequência revela uma fortíssima – e a todos os títulos inequívoca – intencionalidade de composição: Mélisande aproxima-se da aldeia junto a uma grande portada em ogiva; esta, por sua vez, recorta – à maneira de um segundo enquadramento – a passagem do regimento. É evidentemente impossível não sentir a força do *conflito plástico* que – para além da «história», propriamente dita – Vidor nos põe diante dos olhos. A humanidade do enquadramento – todo ele organizado em função da escala de Mélisande – é violentamente destruída pela massa avassaladora e terrível do regimento em marcha, que entrevemos (como numa outra escala, noutra plano) para lá da porta. O desenvolvimento dramático da sequência será posteriormente inseparável, como veremos, desta descontinuidade óptica entre o plano do acontecimento individual – que marca a escala dominante do enquadramento – e a dimensão aterradora das energias colectivas em marcha, quase sempre em ruptura com uma estabilidade, uma harmonia, não apenas afectiva, mas *formal*. (...) Não só o espectáculo, propriamente dito, da Parada em movimento, corresponde a um *endireitamento coreográfico do real* – como nesse célebre plano em que Thalberg tanto se empenhou [batalha nocturna] –, como o próprio filme procura constantemente as suas rimas na promoção dos valores que respeitam e consolidam essa lógica. Em *The Big Parade*, o real não é simplesmente organizado por uma concepção pessoal da *mise en scène* ou da planificação, mas ordenado por um sistema que preexiste e autoriza essas variações.⁴³

Não vou avançar nestas considerações, nem acompanhar as conclusões que J.M. Grilo tira destes procedimentos para uma teoria do plano e especificamente para uma descrição da política do plano americano; preciso apenas de sublinhar que: primeiro, na raiz desta reflexão sobre as lógicas de ordenamento da realidade está uma questão de programação e, segundo, que o mesmo conflito é útil para pensar a história e o funcionamento das práticas da programação. Em relação ao primeiro ponto: o que está em causa na oposição que *Greed* e *The Big Parade* concentram é uma divisão entre um cinema que estabelece e segue um sistema prévio onde a realidade é encaixada, e um cinema que cria um sistema de compreensão da realidade, ou, melhor, que cria o seu

⁴³ Grilo, *A ordem no Cinema*, 120/124.

sistema a partir da realidade. É possível, com base naquilo que já vimos sobre a dimensão política do programa, substituir a palavra “sistema” por essa – “programa” – e concluir que o que está em causa no conflito descrito por Grilo é uma questão que atravessa toda a problemática da programação, também quando operada no cinema: uma tensão entre um programa onde as coisas (os filmes) se encaixam, e um programa criado a partir das coisas (dos filmes). O que está em causa é uma oposição entre a ordem – o “endireitar” de Vidor – e a afecção – a “hipérbole” de Stronheim.

Estes pólos não são, contudo, destrincháveis. Entre eles estende-se um campo de forças fora do qual a imagem cinematográfica, particularmente na relação que estabelece com a realidade, é incompreensível. E se esse equilíbrio (instável) entre a ordem e a afecção, no qual o próprio cinema se constitui (entre a serialização e o excesso), exige uma tomada de posição por parte do cineasta, porque lida com o mesmo equilíbrio (o que desde logo define o seu como um trabalho cinematográfico) o mesmo é exigido ao programador.

Porque se trata de um funcionamento, e de um funcionamento *específico* que põe as imagens a trabalhar de uma certa (acertada) maneira, a programação é um conceito fundamental para perceber a constituição e as operações do (e sobre o) cinematográfico. Do mesmo modo, entender as operações especificamente cinematográficas sobre as imagens permite uma compreensão mais ampla e completa do gesto programador, e perceber que aquilo que produz vai muito para lá do estrito agendamento de sessões, ou mesmo da mera decisão sobre o que é visto e o que não é. Na raiz da intersecção das questões de programação com as cinematográficas está uma mesma regulação do visível que circula, sem se resolver em nenhuma, entre a instituição de um modo de ver e a instabilidade compreensiva do acompanhamento do movimento das coisas do mundo; entre a ordem, o ordenamento das imagens, o seu encaixe num programa e a afecção que descreve a adaptabilidade do programa aos filmes pela criação de ligações novas e potentes entre eles. Esta investigação lidará com todos estes binómios, concentrando-se numa pergunta simples: o que é feito aos (também poderia escrever “dos”) filmes no programa?

DA POTÊNCIA HEURÍSTICA DA ARTICULAÇÃO (campo e procedimentos metodológicos)

Chama-se programação, no âmbito do cinema, à acção de seleccionar e articular filmes para uma apresentação pública de duração variável – podem ser horas, numa sessão, ou dias, semanas, meses – com o objectivo de simultaneamente compor e aplicar um programa. O programa é tanto o documento que apresenta a ordem pela qual os filmes foram articulados e o horário a que serão apresentados publicamente no acontecimento que resulta da programação como também o desígnio que orienta a escolha e a ordem pela qual os filmes são apresentados. Programação é assim um acto prévio, porque se situa antes do acontecimento ou apresentação pública; e é também um acto previsional, porque pensa e gere, antevendo e projectando esse futuro acontecimento. Apesar de, quando correntemente se fala de programação, não se distinguir entre programação cinematográfica e de cinema, consideram-se cinematográficos os objectos que remetem para a especificidade do cinema, ou partilham características com esta. No caso da programação, ela partilha com o cinema, seu objecto, uma raiz articulatória. O que inclui não apenas o acto mecânico – no cinema, a articulação de fotogramas – mas também aquilo que este produz – no cinema, uma imagem que se move, primeiro; e uma abstracção, que pode ser uma imagem mental ou uma ideia, depois, com a montagem.

Com a definição da ordem pela qual os filmes serão articulados e apresentados, também a programação estabelece um todo que é abstracto. Esse todo é de dois tipos, ou tem dois caracteres: um carácter institucional, por um lado, porque é aquilo que mais directamente decorre e demonstra o programa da instituição que ou onde se programa – aquilo que nos faz saber que em determinada sala é possível ver um filme mas não outro – e, por outro, um carácter contextual, porque cria um contexto para o filme através da sua articulação com outros – a cinematografia é uma coisa programada. Esta investigação iniciou-se, contudo, com a intuição da possibilidade de esse todo ter um terceiro ou outro carácter – uma possibilidade que decorre da prática ou foi vista através dela – no qual partilha características com a imagem cinematográfica, não apenas pelo modo como essa se constitui, mas por aquilo que ela potencia nos fragmentos que articula: uma potencialidade heurística própria da imagem do cinema (já vista com clareza e entusiasmo por Jean Epstein, i.e. a potencialidade que o cinema tem de

descobrir um mundo novo). De todas as maneiras, está em causa, neste todo que a programação produz, o seu lado cinematográfico – se e como a programação é ou pode ser cinematográfica e não apenas de cinema foi uma dúvida que influenciou todo o desenho desta investigação.

o estado da questão

A programação tem sido objecto esporádico e raro nos estudos cinematográficos. Daí resulta uma óbvia escassez de reflexão sobre o tema, mas também uma falta de sistematização, ou dispersão teórica, aspectos rapidamente identificáveis numa revisão bibliográfica – desde logo, a reflexão mais directamente desenvolvida sobre a programação do cinema tende a concentrar-se em pequenos artigos ou apresentações em conferências. Mesmo assim, recentemente, a programação do cinema tem sido motivo de atenção e preocupação, tornando-se pouco a pouco um objecto de crítica na imprensa especializada⁴⁴, e objecto de estudo integrado em investigações sobretudo de carácter histórico⁴⁵. É, ainda assim, objecto de uma atenção em larga medida difusa, distribuída por um campo teórico lato e dispersivo, o que não deixa de ser interessante e importante para compreender o objecto que nos ocupa – justamente situado no campo da mediação, que mais facilmente permite aceder a e estudar certas manifestações do cinema, do que permite ser conhecido e definido. Daqui resulta a inexistência de uma definição aglutinadora da programação⁴⁶, ou a vontade (também ela recente) de ultrapassar o termo, antes mesmo de propor uma definição para ele⁴⁷.

⁴⁴ Veja-se como exemplo a discussão promovida pela edição espanhola dos *Cahiers du Cinéma* na edição de Julho-Agosto de 2010 (um inquérito dirigido por Jaime Pena a críticos-programadores, publicado com o título “Críticar, programar...” no nº36 desta revista).

⁴⁵ A rede HoMER (History of Moviegoing, Exhibition and Reception, fundada em 2004 - homernetwork.org) tem dedicado atenção crescente às práticas da programação, apresentando, sobretudo em conferências e artigos, não apenas os resultados das suas investigações, mas também, e de modo inteligente e crítico, as dificuldades metodológicas que tem encontrado nesse seu trabalho, não só ao nível da acessibilidade dos documentos (os programas), mas também na hesitação teórica de abordagem a essa prática – dificuldades partilhadas por esta investigação. Destaque-se também que no contexto da Society for Cinema and Media Studies (EUA) foi constituído um “Film and Media Festivals Scholarly Interest Group” (fundado em 2011) que tem promovido a discussão em conferências e o desenvolvimento de trabalhos de investigação sobre os festivais de cinema, estudos que, contudo, apesar de passarem pelos programas, são em grande medida movidos por interesses e enquadramentos metodológicos de cariz sociológico ou económico.

⁴⁶ Clyde Jeavons (“curador” no British Film Institute) numa intervenção num simpósio em Tóquio sobre as tarefas do arquivo fílmico: “I can tell you now that I have failed manifestly to create a definition in so few words, but what surprised me is that there is no clear, official definition in FIAF of what we mean by programming. We have evolved formal definitions of our other main tasks – preservation, documentation and cataloguing – but not one for programming.” em *Four tasks of film archives: records of the*

Comecemos por dizer que grande parte das discussões e reflexões sobre a programação do cinema se concentram no seu papel selectivo mais do que no articulatório – e nisso os discursos académicos não se distinguem da utilização mais comum e imediata do termo. Nesta revisão bibliográfica iremos concentrar-nos, contudo, nos textos que mais se aproximaram de uma compreensão completa do termo, que são aqueles que precisamente reclamaram um enraizamento cinematográfico para a prática. Estes textos tendem a ser assinados por programadores.

Dominique Païni, justamente programador, director da Cinémathèque Française entre 1993 e 2000, e ensaísta, é um dos que mais directa e insistentemente tem pensado a programação do cinema, tendo ido bastante longe na definição da raiz cinematográfica desse trabalho. De facto, ao longo de alguns dos seus textos, vemos como: “[p]rogrammer c’est écrire”⁴⁸, “[p]rogrammer, c’est coller (...)”⁴⁹, “[p]rogrammer c’est monter”⁵⁰, “[p]rogrammer c’est faire se «contaminer» des œuvres entre elles”⁵¹, e programação é aquilo que se chama a uma “(...) démarche particulière de l’exposition, du fait même, ici, de la nature des œuvres exposées, les films (...)”⁵². A programação é um gesto que pode ser encontrado fora do cinema, no trabalho de artistas plásticos, por exemplo Duchamp: “créant des relations homogénéisantes entre des objets hétéroclites et les reproductions des propres œuvres de l’artiste dénotent des gestes précurseurs de programmeur”⁵³; ou outros: “[a]insi, certains artistes modernes majeurs son, selon des modes plus ou moins explicites, des programmeurs dont l’invention réside dans la

international film symposium. (Tóquio: The Film Center of the National Museum of Modern Art, 1990), 113.

⁴⁷ As recentes mudanças ao nível das condições expositivas do cinema, concretamente a obsolescência dos suportes analógicos e o domínio cada vez mais total da projecção digital, tem gerado discussões intensas, sobretudo, claro, no âmbito das cinematecas. Em *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. (Viena: Synema/ Österreichisches Filmmuseum, 2008), em parte resultado de conversas entre aqueles que são também os editores da publicação - Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein -, esta discussão desemboca na proposta de substituir ou aproximar a tarefa do programador da tarefa do curador, com o objectivo de reivindicar para a cinemateca um estatuto museológico mais próximo daquele que têm os museus de artes plásticas, e sublinhar a importância do trabalho de preservação da integridade material dos filmes, também no momento da sua projecção.

⁴⁸ Païni, “Programmer c’est écrire”, 1986.

⁴⁹ *Ibid.*, 32.

⁵⁰ Païni, Dominique e Alain Guiheux. *Un projet de muséographie cinématographique pour le Palais Tokyo* (obra não publicada, 1984-1996), 23.

⁵¹ Païni, “Programmer c’est écrire”, 30.

⁵² *Ibid.*, 30.

⁵³ *Ibid.*, 30.

répartition originale qu'ils font de références, de fragments ou œuvres entières déjà accomplies, au sein d'un espace et d'une temporalité qui excèdent ces œuvres"⁵⁴. Apesar de não sistematizar as definições da programação que vai introduzindo, Païni toca em todos os temas e campos mais recorrentemente chamados para descrever o gesto programador, especialmente aqueles que tocam na sua raiz cinematográfica. Seria necessário perceber exactamente como se conjugam, para Païni, a escrita, a colagem, a montagem, a operação de homogeneização sobre objectos ou referências heterogêneas e apartados na sua origem, no trabalho da programação, mas todas essas acções apontam para um termo comum, apontam para uma mesma raiz articulatória.

O tema da montagem é talvez o mais recorrentemente chamado para as discussões e ensaios sobre a programação do cinema. Não só a montagem serve para definir a especificidade da programação no cinema⁵⁵ como serve para pensar sobre a potência das ligações e sobre a ordem dos fragmentos. Reflexão que por vezes desemboca numa total coincidência entre o gesto programador e o trabalho da montagem, pela partilha da mesma unidade de articulação. Diz Iris Barry:

To be specific, one of the next tasks that faces the Museum's Film Library is the preparation and compilation of programs that will illustrate and analyse film technique. There should obviously be available studies of the work of cameramen, and of editors, a comparison of the work of directors in handling similar dramatic situations, an inquiry into the past use of sound and music. This can be best done by a careful selection of sequences and scenes from films, rather than by whole films.⁵⁶

⁵⁴ Ibid., 32.

⁵⁵ Ainda Païni : « Programmer, c'est coller, monter. L'idée de programmation est probablement plus spécifique à l'art cinématographique qu'à un autre art. Une programmation, c'est en quelque sorte une mise bout à bout de plans ou de séquences visant des effets dramaturgiques". Païni, « Programmer c'est écrire », 32 e *Un projet de muséographie cinématographique pour le Palais Tokyo*, 23.

⁵⁶ Barry, Iris. "Why Wait for Posterity?", *Hollywood Quarterly* (University of California Press), vol. 1 - no. 2 (1946), 136. Também não fica claro como é que os dois trabalhos se distinguem, nos textos de Dominique Païni, onde aparecem afirmações confusas sobre a unidade mínima da programação de cinema: numa entrevista que Païni deu aos *Cahiers du Cinéma* (nº459), partindo de uma ideia de Langlois, a de que o museu do cinema e a cinemateca são uma mesma casa, Païni afirma que a programação pode ser a preparação de um "dia de cinema", o que inclui a montagem de exposições e a escolha de filmes a serem exibidos, ou seja, trabalhando com materiais filmicos e não filmicos; no desenho do projecto para o Palais Tokyo, "programação" diz apenas respeito à apresentação de filmes inteiros, e está restrita à sala de cinema, sendo, nesse projecto, explicitamente diferenciada da exposição, uma vez que esta última diz respeito à apresentação de unidades mais pequenas que o filme (o exemplo, nesse texto, é a sequência) e o seu espaço não deve ser confundível com a sala de cinema, sugerindo-se por isso que o projector fique aí visível. Já em "Programmer c'est écrire" ou em *Le Temps Exposé : Le*

Vários aspectos estão por explorar na aproximação da programação à montagem. Não apenas esta hesitação sobre a unidade mínima programada, mas também outra, aliás central e útil para situar esta investigação na literatura sobre o tema, a questão da ordem, mapeável apenas por aproximação.

No catálogo da 4ª edição de *Film Mutations: Festival on Invisible Cinema*⁵⁷, uma das organizadoras, Tanja Vrvilo, propõe um desafio aos programadores convidados do festival: que respondam a algumas perguntas colocadas por Amos Vogel no manifesto do Cinema 16 (um cineclube nova iorquino em actividade entre o final dos anos 40 e o início dos anos 60). A primeira dessas perguntas é: “o que é o programa?” Citam-se duas das respostas por colocarem a ordem no centro da questão, de duas maneiras diferentes mas complementares. A resposta de Alexander Horwath:

Three things: a) For the “user”: a set of demands to be followed or not (you must decide now) b) For any human being: a way to structure one’s aims in the chosen line of work (life-long obligation) c) For the “programmer”: while understanding that it will always appear as a demand to the “user”, one can still try to give each program the qualities of invitation, seduction, irritation (all at once); and a gestural, “performative” shape (over and over again: to be loved)⁵⁸.

E a resposta de Nicole Brenez:

A program is a reflection on the principle of “from the first to the last” in the form of mental superimpositions, a reflection on the way in which different initiatives of images are interwoven, complementing and opposing each other. A program is a declaration in favor of the actuality of the chosen films. A program is a proposition that has not yet been formulated in the history of images.⁵⁹

cinéma de la salle au musée, volta a não ser clara a distinção entre programação e exposição, sendo aí dito que a unidade mínima programável é o plano - o que faz com que, no segundo destes textos, Païni considere que as *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1998) são uma programação. De facto é importante perceber que montagem e programação partilham uma mesma raiz, no cinema, como se verá na continuação deste texto; mas é na mesma medida importante perceber como se afastam e distinguem. É importante, tanto para a história da montagem como para a história da programação perceber o momento em que deixam justamente de ser o mesmo gesto – quando o cinema começa a ser exposto e a circular através de filmes -, para entender aquilo que de uma prática resta na outra, e igualmente aquilo que em cada uma resiste a tornar-se a outra

⁵⁷ Vrvilo, Tanja, ed.. *Film Mutations: Festival of Invisible Cinema 4*. (Zagreb: Museum of Contemporary Art/Film.Protufilm, 2010).

⁵⁸ *Ibid.*, 13.

⁵⁹ *Ibid.*, 15.

Ambas as respostas se estruturam a partir da ideia de ordem, mas apontam para dois aspectos diferentes que serão importantes para compreender (e arrumar) o que está escrito sobre a programação do cinema. A ordem aparece, por um lado, sob a forma de instrução na resposta de Horwath, acompanhada pela necessária divisão entre “usuário” e “programador”, divisão que relembra o aspecto previsional do acto programador, mas, de modo muito mais radical, permite introduzir a sua natureza ideológica: programar é sempre *para* alguém, o que exige princípios e agendas (um programa) não totalmente subsumíveis aos filmes; ou seja, programar não como partilha daquilo que se viu, mas como previsão daquele que vê⁶⁰. Aparece, por outro lado, sob a forma de ordenamento na resposta de Brenez (“the principle of «from the first to the last»”), trabalho de que resulta uma actualização do filme no programa – tema sobretudo recorrente nas discussões tidas no contexto das cinematecas, que procuram desse modo pensar sobre a história que o programa produz.

Comecemos pelo segundo destes pontos: a actualização dos filmes, indissociável do modo como são ordenados no programa. É bem introduzido por esta descoberta, descrita por Henri Langlois:

I was conquered by his [Ozu] genius while lecturing on the contemporary cinema. I was speaking about the Japanese cinema, and as usual had taken along some reels of film to illustrate what I was saying. And suddenly I realised that what I was saying no longer bore any relation to what I was seeing. In showing extracts from Mizoguchi, Kurosawa and Ozu, I was praising the first two at the expense of the third, whereas I discovered that Ozu virtually demolished the other two. Sandwiched between Mizoguchi and Kurosawa, a reel of Ozu revealed his genius – a genius not instantly accessible,

⁶⁰ Muito perto daquilo que Serge Daney viu ser feito pela televisão: “De cet affolement, les signes ne manquent pas. Le plus significatif porte le vieux (et naïf) contrat qui, semble-t-il, liait ceux qui «montrent» et ceux qui «regardent». Le but des gens de télévision n’est plus de montrer (et faire partager ce qu’ils ont vu) mais de voir le téléspectateur. L’affaire Médiamétrie (le soupçon sur les indices d’écoute est une des choses les plus gaies qu’on puisse imaginer) et ce qu’on sait sur les techniques à venir du contrôle du téléspectateur vont toutes dans le même sens : l’écran du téléviseur n’est plus une frontière qui – comme tout écran – sépare et réunit des êtres anonymes mais un miroir dans lequel, idéalement, l’émetteur et le récepteur se comptent et se voient. Effet du «village global» dont parlait MacLuhan : on fait une émission *pour voir* ceux grâce à qui elle marche. Pour les voir et pour les compter. On ne va plus voir quelque chose, on y va «pour voir».” Daney, Serge. *Le salaire du zappeur*. (Paris : P.O.L., 1993), 11. Voltaremos a esta ideia de Daney mais vezes ao longo deste texto.

however, for Ozu is full of delicate nuance and his films comprise a great deal of talk.⁶¹

A relação da programação com a apresentação da história do cinema é um tópico amplamente abordado na discussão da FIAF em Lisboa em 1989⁶². Nesse encontro, é sublinhada a importância de encontrar novas maneiras de apresentar essa história (por exemplo, por Elaine Burrows), fala-se da programação como forma de escrever a história, sendo importante não só o mostrar mas o pensar como mostrar (João Bénard da Costa), e da programação como o “prazer” de remisturar e reescrever um “labirinto” aberto e em constante movimento que é o da história do cinema (Bernard Eisenschitz, que chama a atenção para o perigo de substituir este prazer pela “técnica do programa”). Todos, e também Clyde Jeavons, no encontro de arquivos de cinema em Tokyo (um ano depois, em 1990), sublinham a importância do modo como se trabalha a história do cinema pela programação, criticando as formas que estancam a história do cinema – como a sua organização por escolas ou épocas ou autores (tentam, portanto, definir a boa programação)⁶³. Païni aborda também esta questão, sublinhando a importância de confrontar os filmes, opondo-se à sucessão de “monografias de autores”, e numa destruição da homogeneidade na história do cinema (por exemplo, na entrevista aos *Cahiers du Cinéma* e no projecto para o Palais Tokyo).

⁶¹ Langlois, Henri (entrevistado por Rui Nogueira e Nicoletta Zalaffi). “The Seventh Heaven” (1972) in *Ciclo Comemorativo dos 50 anos da Cinemateca Francesa*. (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986), 182.

⁶² Bénard da Costa, João e José Manuel Costa, org. *Rediscovering the role of the film archives: to preserve and to show* (transcrições e anexos do encontro FIAF, Lisboa, Abril, 1989). (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990).

⁶³ As considerações sobre os modos desta organização culminam esporadicamente em ensaios sobre uma tipologia da programação. Numa discussão tida no âmbito do encontro Archimédia na Cinemateca Portuguesa (17 – 21 Março de 1998), avançam-se com três eixos possíveis para a programação: a programação baseada no autor (Bénard da Costa), na imagem (Hoos Blotkamp/R.A.M. Visschedijk), e a temática (Edith Kramer). Na sua contribuição para o número da *Moving Image* dedicado exclusivamente a questões de programação – “The Ethical Presenter: Or How to Have Good Arguments over Dinner”, *Moving Image*, vol.4 - n.1 (2004), 34-47 – Laura U. Marks procura sistematizar as tarefas do programador, e, baseando-se em conversas com vários, procura arrumar os vários tipos de programação para defender um deles, a que chama o “ethical presenter”, o programador com argumento. E ainda Jean Paul Gorce, num relatório publicado com as transcrições do encontro da FIAF em Lisboa, divide os critérios de programação das cinematecas em duas grandes tendências: uma para a qual o cinema é uma arte e que procura mostrar a história dessa arte através de retrospectivas dos grandes momentos, grandes obras, e estranhezas dessa história; e outra que vê o cinema como um processo em constante evolução e a programação como lugar de confrontação do velho e do novo (em termos gerais Gorce identifica um abandono da sessão isolada e uma recente propensão a exibir o cinema na relação com outras artes – em 1989, relembro).

A um segundo nível, estas reflexões tendem a analisar os modos pelos quais a programação escreve a história do cinema, e aqui mais uma vez procuram aproximar o gesto daquele praticado pela montagem. É o que faz por exemplo Peter von Bagh:

You can easily see the role of good creative programming. It is like a shorthand of Eisenstein montage: one plus one is not two, but two plus something more. So that what is around the film, the other film, shown in the same evening, in the same series, all contribute to the total impact of a film. It is an atmospheric and very real contribution to understanding what a certain film really is. A good showing can, and it should, dramatise a film as a moment in History⁶⁴

E é o que faz também Dominique Païni quando em *Le Temps Exposé* expõe a reflexão que esteve na origem de uma programação sua em que aproximou Walsh, Buñuel e Antonioni. Para pensar sobre a potência articulatória da programação, Païni cita aliás (e justamente) Godard, numa das suas viagens ao Conservatoire d'Art Cinématographique de Montréal, em 1978⁶⁵:

[E]n montrant des films, je voudrais raconter l'histoire du cinéma, pas seulement d'une manière chronologique, mais d'une manière archéologique ou biologique. Essayer de montrer comment se sont faits des mouvements, de même qu'en peinture on pourrait raconter l'histoire, comment s'est créée la perspective par exemple... Il doit y avoir des couches géologiques, des glissements de terrains culturels, et pour faire ça effectivement il faut des moyens de vision et des moyens d'analyse bien adaptés... le montage, les gens ne savent pas ce que c'est... c'est mettre en rapport les choses et faire que les gens voient les choses, c'est ça que j'appelle du montage, simplement un rapprochement... la géologie et la géographie, c'est contenu à mon avis dans l'histoire du cinéma et ça reste invisible. Il faut, dit-on, ne pas le montrer. Et je pense que je vais passer le reste justement de ma vie ou de mon travail dans le cinéma à essayer de le voir et d'abord de le voir pour moi-même.⁶⁶

⁶⁴ Peter von Bagh in Bénard da Costa, *Rediscovering the role of the film archives: to preserve and to show*, 14-15

⁶⁵ As intervenções de Godard estão transcritas e publicadas em: Godard, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. (Paris : Albatros, 1980).

⁶⁶ Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 21, citado em Païni, "Programmer c'est écrire", 32.

Cada uma destas viagens de Godard a Montréal é iniciada por um programa, de quatro ou cinco filmes, programa que culmina sempre num filme seu. Sendo um ensaio do método que mais tarde Godard desenvolve nas *Histoire(s) du cinéma* – a frustração de ainda não ter conseguido escrever essa história do cinema em “cassetes de vídeo” atravessa todas as suas intervenções –, estes programas são a exposição da descoberta da potência da articulação na escrita de uma história específica (ou “verdadeira”) do cinema que prepara essa outra, futura, em vídeo, com fragmentos mais pequenos que o filme. De duas maneiras esta é uma história *peçoal*: todos os programas terminam com um filme de Godard, repito, que integra assim o seu cinema na história que organiza⁶⁷, e o seu método é tanto o objecto quanto aquilo que permite ver. Das duas maneiras, Godard integra-se na história que escreve. E nos dois níveis, a montagem – definida como aproximação (*rapprochement*) de duas imagens, e portanto aplicável àquilo que Godard faz com os filmes em cada programa – permite ver o que não pode ser senão visto⁶⁸ e que é da ordem do inconsciente ou geológico, estruturas subterrâneas que a montagem permite descobrir. De tal forma que Godard diz estar ou a querer fazer uma psicanálise de si próprio⁶⁹, e o mesmo pode ser dito do cinema, de cuja história quer ver aquilo que esta aprendeu a esconder: “Il faudrait peut-être montrer... l’histoire de la vision que le cinéma qui montre les choses a développée, et l’histoire de l’aveuglement qu’il a engendrée (...).”⁷⁰ Mais do que escrever, a programação permite, para Godard, *ver* a história do cinema.

O que está em causa em todas estas reflexões é a força do programa e, concretamente, do ordenamento para a criação (pela descoberta) de uma nova vida para o filme. A circular à volta desta reflexão, central para a definição do gesto programador, estão sempre, claro, considerações sobre as condições expositivas do cinema – não sendo por acaso que seja nesse ambiente que se pergunta sobre a separação entre a

⁶⁷ « (...) [T]out ce que j’ai cherché à la longue, dans mon histoire du cinéma, c’est d’être moins seul ». Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 182.

⁶⁸ “[M]ontage : ne voir que ce qui peut être vu (non dit, non écrit)”. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 155.

⁶⁹ “(...) [U]ne psychanalyse de moi-même, et de l’endroit où j’en suis dans le cinéma.” Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 22.

⁷⁰ Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 165.

tarefa do programador e do curador. Não raramente, então, estas reflexões desembocam em considerações sobre o museu do cinema.

Para Langlois, já aqui foi dito, o museu do cinema e a cinemateca são um mesmo organismo, onde a programação tem a função de fazer “falar os filmes” e, nesse movimento de articulação, fazer passar a história do cinema. Ambos os movimentos – o das primeiras salas e o das primeiras cinematecas – se enraízam numa necessidade de preservação, sendo a recuperação física das obras um trabalho que continua a necessidade de constituir e preservar uma arte, gesto levado a cabo por aqueles que começaram a mostrar filmes pelo cinema ou fora do circuito do espectáculo e da informação⁷¹. É nesta medida que a programação se constitui como instrumento de museologia. Cito Paini:

La programmation de films, telle que Langlois l’a conçue, avait cette finalité: dramatiser non pas un récit filmique, mais l’histoire du cinéma. On peut supposer que, chez Langlois, il y avait le projet conscient, même s’il ne devait pas s’incarner dans des récits intangibles, d’une histoire du cinéma. Cette histoire n’aurait pas adopté les conceptions linéaires ni chronologiques de la muséographie classique. Il faut d’ailleurs bien distinguer le “Musée” – constitué de collections d’objets fétichisés – et la salle de projection, dans laquelle s’est donnée à voir la véritable conception muséographique de Langlois. On a trop souvent réduit cette dernière à la seule recherche et accumulation de copies. S’il y a eu effectivement recherche pour Langlois, c’est, au-delà des copies matérielles, la recherche des relations poétiques et esthétiques des œuvres cinématographiques entre elles. Ce sont ces relations que Langlois aura su conserver le plus précisément. Et ceux qui, aujourd’hui, laissent supposer que les programmations de

⁷¹ Enno Patalas no encontro da FIAF em Lisboa, distingue a recuperação do desígnio do filme da recuperação das condições das suas primeiras projecções – que muitas vezes, por impossibilidade técnica (por exemplo, impossibilidade de insonorização da sala), não cumprem esse desígnio. Apesar de ser difícil e de não se avançar com a definição desse “desígnio” – Enno Patalas não deixa contudo de dar pistas para isso mesmo – é importante voltar a sublinhar aqui que as discussões sobre a programação, no âmbito das cinematecas, são sempre acompanhadas por questões de conservação, superando assim o conflito antigo entre programadores e conservadores, especialmente forte nos primeiros anos das cinematecas e então personificado por Henri Langlois e Ernst Lindgren. Mais recentemente, em *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*. (New Barnet: John Libbey Publishing, 2011), a questão da programação volta a ser levantada a partir do primeiro cinema: no conjunto de artigos aproximados nesta publicação faz-se não apenas uma pequena história da organização das primeiras projecções, mas também se pensam as condições de programação dos primeiros filmes hoje (a partir do estudo do caso do festival *Il Cinema Ritrovato*, que em Bologna se dedica exclusivamente à exibição do cinema mudo).

Langlois n'étaient pas assurées par la possession matérielle des copies, ne font qu'attester l'importance de Langlois comme "producteur conservateur" d'un musée imaginaire du cinéma.⁷²

O museu constitui-se enquanto espaço de descontextualização, espaço para o qual as obras se deslocizam, fora do seu sítio ou tempo original, onde são vistas e pensadas naquilo que são menos aquilo que representam. Parafraçando Malraux⁷³, o museu é o lugar, intelectual, em que um retrato deixa de ser do retratado para passar a ser de quem o pinta. E é o local onde se descobrem proximidades entre as obras, independentemente do seu tempo, onde se descobrem *raccords* fundados num "específico pictural" – sendo essa criação de proximidades a forma do trabalho intelectual e crítico a que o museu incita (é, a esse nível, uma típica criação moderna).

É numa distância tal como é proposta pelo museu, e na deslocalização nascida com o fim do espectáculo (equivalente ao fim da ficção na pintura, indicada por Malraux), que a programação aparece como instrumento de uma museologia, fundada no especificamente cinematográfico (equivalente ao especificamente pictural de Malraux, na origem do museu moderno), e agindo por via da articulação, actividade neste caso situada entre a crítica e a cinefilia – é dessa história específica que fala Godard. Por um lado, não estamos longe da "reescrita" de Roland Barthes (conceito definido contudo exclusivamente no campo da literatura), basilar para a Nouvelle Critique, onde se concebe a obra ou o texto como mundo, e onde resta à crítica reescrever, de dentro desse mundo que é também o seu, o texto; a reescrita é a prática de uma crítica que recusa tocar nos silêncios da obra e categorizar ou classificar o seu objecto, partilhando com ele uma poética. Por outro lado, esse trabalho de articulação é instrumento de uma filiação, também, portanto, assente nesse não tocar, mas repetir de outra maneira⁷⁴. É precisamente nesse cruzamento entre crítica e cinefilia que também Païni vê fundar-se a tarefa do museu do cinema, necessário à estabilização do estatuto artístico do cinema – cruzamento útil para que se deixe de empregar a palavra "cinefilia" como quem emprega a palavra "filatelia", diz.

⁷² Païni, *Un projet de muséographie cinématographique pour le Palais Tokyo*, 23.

⁷³ Malraux, André. *Le Musée Imaginaire* (1947). Paris: Folio, 1996.

⁷⁴ Relembro a chamada de atenção de Eisenschitz para os perigos da "técnica do programa", e remeto para a entrevista publicada aqui no Anexo II, com Peter von Bagh, depois da qual me tentou demover de estudar a programação, um trabalho intuitivo, diz, provavelmente destruído se excessivamente estudado e analisado.

Por um lado, então, as reflexões sobre a programação do cinema organizam-se ao longo de uma linha clara que liga a importância da ordem pela qual os filmes são apresentados – e os motores da sua articulação – à caracterização de uma certa maneira de escrever a história do cinema, maneira que aproxima a sua dimensão crítica a uma dimensão passional: simultaneamente móvel ou maleável e informada pelo prazer, guiada pela intuição.

Mas voltemos agora atrás para abordar o modo como a resposta de Alexander Horwath às perguntas de Amos Vogel organiza outra parte importante da bibliografia sobre questões de programação. Nessa resposta, Horwath define o programa como instrução escrita por um programador para um usuário, relembro, resposta que permite voltar a sublinhar que a aproximação entre a programação e a escrita é também importante e recorrente.

Volto a Païni que diz, citando Roland Barthes:

Programmer, c'est donc écrire, d'une façon singulière, avec des œuvres des autres; c'est entreprendre un procès de connaissance du cinéma afin de "faire parler les films" plutôt que de "parler du cinéma". Programmer relèverait ainsi d'une "*activité critique subjective et systématisée, c'est-à-dire cultivée, soumise à des contraintes immenses, issue elle-même des symboles de l'œuvre*".⁷⁵

A aproximação da programação à escrita acrescenta uma característica àquelas trazidas pela sua articulação com a montagem: se em ambas as aproximações está em causa a importância da contiguidade e sucessão, aqui este trabalho ganha contornos lógicos, de apresentação de uma ideia abstracta pela articulação de elementos concretos – ideia também encontrada na resposta do programador Olaf Möller às perguntas de Amos Vogel, lembradas pela 4ª edição do festival Film Mutations: "What is a program? A logically phrased idea"⁷⁶ ou na proposta de Laura U. Marks no artigo publicado na *Moving Image*, relembro (nota de rodapé 63). Estas considerações não

⁷⁵ Païni, *Un projet de muséographie cinématographique pour le Palais Tokyo*, 24 (sublinhado do autor que cita Roland Barthes em *Critique et Vérité* de 1975).

⁷⁶ In Vrvilo, 12. Chamo ainda a atenção para a dissertação de Raquel Lopes, apresentada em 2010 no departamento de Ciências da Comunicação da FSCH – "Programação Cultural Enquanto Exercício de Poder" – onde sustenta a constituição teórica do seu objecto numa revisão da história da escrita, precisamente.

vão, mais uma vez, muito longe nas consequências dessa aproximação – seria importante e útil averiguar a relação da programação com o aspecto fixante da escrita⁷⁷, por exemplo, a outra face da ordem imposta pela dimensão lógica desta aproximação. De qualquer modo, essa aproximação, e o seu lado *instrutivo*, abrem um outro campo de discussões com muita relevância para a definição da programação, aquelas onde se procura descobrir e definir a sua eficácia – concentram-se na boa programação. São discussões obrigatoriamente conduzidas em ambientes profissionais, tidas entre programadores, e distribuem-se pelas ligações que a programação estabelece ou os impactos que opera na sociedade e na criação de cultura, o que inclui a importância da programação na criação de uma cultura cinematográfica (sendo muitas vezes referida a influência dos programas de Langlois sobre os cineastas integrados na chamada *Nouvelle Vague*); as suas funções pedagógicas, de divulgação, promoção da arte cinematográfica (questões que se confundem); e a importância da programação na transmissão da história do cinema. Estas são questões que, mais ou menos de modo uniforme e geral, atravessam todos os textos sobre a programação do cinema, sobretudo, então, aqueles produzidos num ambiente especializado – só recentemente, relembro, a programação tem sido pensada fora desse ambiente –, questões que colocam a programação no âmbito daquilo que é preparado por uns para outros, não tendo estes últimos acesso ao processo que levou até si aquilo que recebem, o que permite definir a programação como trabalho com uma natureza ideológica.

Entre as ordens da ordem, está o equilíbrio.

Diz o programador Alf Bold, numa conversa com Noll Brinckman:

Putting films together in a program seems to be a sensitive task. What can you do to keep them from mismatching, overshadowing each other or becoming tedious? This is an important problem. We have the enormous advantage here in Berlin of having an archive of our own that gives us access to a large number of films. As I have seen most of them many times, I almost know them by heart, and that enables me to program them in the right way. Films in one program should always support each other. But I could easily put five masterpieces together that cancel each other out or hurt each

⁷⁷ Em *Le Bonimenteur de vues animées*. (Paris: Méridiens Klincksieck, 2000), Germain Lacasse parte da figura do *bonimenteur* (o comentador que habitualmente acompanhada oralmente as primeiras projecções do cinema) para fundar a passagem do cinema ao filme – momento fundamental, cruzamento das histórias da programação e da montagem - num paralelismo com a passagem da oralidade à escrita.

other to such a degree that they all look mediocre. *Could you give an example of that?* For instance, Tony Conrad's *Flicker* with Paul Sharits' *N.O.T.H.I.N.G.*, followed by Michael Snow's *Wavelength*. All these are certainly great films, but they are too similar, and they put too much of a strain on the viewer. *Would it help to show them in a different order or with other films in between?* Putting *Wavelength* first would not help at all. But adding a film like Bruce Conner's *Report*, which partly operates with similar effects but leaves more room to the viewer to organize his or her head, would serve as an improvement. I would, however, prefer not to have all three films in one program. Speaking of the art of programming, a trick I adopt sometimes is to show a film twice.⁷⁸

Tomada, por um lado, como ordenamento, e por outro como instrução, a ordem⁷⁹ é um tema central que arruma toda a teoria da programação. Falta sistematizar estas conclusões, repito, que têm um carácter fragmentário e estão dispersas – sistematização para que tentarei contribuir arrumando os termos com que se define a programação e identificando os eixos da sua constituição no cinema. Mas falta também aproximar os dois lados da questão deixados a descoberto por esta revisão bibliográfica. Parece-me não ser possível compreender o que é a programação do cinema sem lidar com a contradição que aqui fica expressa entre aquilo a que (intuitivamente) se tem chamado intuição, por um lado, e a eficácia do programa, por outro. No que diz respeito

⁷⁸ Brinckman, Noll. "The art of programming: an interview with Alf Bold, July 1989", *Millennium Film Journal* nº23-24 (1990), 94. A repetição proposta por Alf Bold está nos antípodas daquela que estrutura o programa de José Manuel Costa descrito no "Preâmbulo": o que se procura aí não é o equilíbrio do programa, nem os "truques" a que o programador recorre para mostrar bem um filme, são antes as ideias, em confluência com as formas que tornam aí *necessária* essa repetição. Sublinhe-se por fim que o equilíbrio do programa é um tema importante, que percorre toda a história das ideias sobre a programação do cinema, aproximando precisamente alguns dos seus aparentes antípodas – desde logo, a programação movida por interesses culturais e outra por interesses comerciais - e, não por acaso, é abordada com vocabulário do campo alimentar ("dieta", "gourmet", "refeição") apontando justamente para o consumo, na raiz da questão. (ver nota de rodapé 135).

⁷⁹ A definição que Michel Foucault dá para "ordem" continua a ter pertinência, e contribui de modo decisivo para a exposição dos termos desta tese. Em *A Ordem do Discurso* Foucault define-a como uma "prática que se impõe às coisas", e destrinça-a em dois procedimentos fundamentais: procedimentos de exclusão (interdição, distinção e rejeição), operados sobre os discursos; e procedimentos internos, operados pelos próprios discursos ou um por um discurso sobre outro (que se orientam por princípios de classificação, ordenamento, distribuição). Se por um lado a programação, através da selecção – tema recorrente e dominante nas discussões sobre a programação do cinema, relembro – se define como procedimento externo de exclusão, definindo que filmes se vêem e não se vêem, ela é também espaço de acção de uns discursos sobre outros, no caso, tanto de uns filmes sobre outros como do programa sobre os filmes. Foucault, Michel. *A ordem do discurso* (aula do Collège de France proferida em 1970, publicada em 1971). (Lisboa: Relógio d'Água, 1997), 40.

à intuição, ela tem sido usada, sobretudo por aqueles que se referem também à importância da ordem dos filmes no programa, para sublinhar que esse deve ser um trabalho em aberto, não fixado e não fixante, e assim necessariamente liberto de qualquer técnica ou prática profissionalizante. Ao mesmo tempo, ao procurarem definir a eficácia da programação, e assim o que é o bom programa – o programa equilibrado –, aqueles que escrevem sobre (que tendem a ser aqueles que fazem) programação não só avançam no sentido contrário, sem resolver a contradição, como dificultam a clarificação do programa – que pode ser teórico, estético, político – que a programação serve. Falta fazer perguntas sobre as ideias de programação, e o programador não é o destinatário mais eficaz para obter respostas.

Há claramente dois lados no trabalho da programação – irreduzíveis e expressos no binómio que dá o subtítulo a esta dissertação – mas estes são simultaneamente perceptíveis e aproximáveis no estudo da articulação: na observação das ligações propostas, constituídas, fixadas pelos programas, a afecção bate contra, estilha-se, mas também resiste a uma ordem. É precisamente nesse sentido que esta tese irá trabalhar, sem passar pelo programador, mas sim através de uma história dos programas. Através de uma observação e listagem dos *motivos* que orientam a sua constituição (os motores da articulação) e do lugar que os filmes neles ocupam, o inconsciente e o indizível da programação começarão a ficar expostos numa superfície para depois serem diluídos numa rede de articulações. A exposição desse inconsciente, a destruição desse indizível, são os grandes objectivos desta investigação. E é por isto, e pela necessidade destas operações, que a potência da articulação aproxima, no trabalho que se segue, objecto e método.

princípios metodológicos

Esta investigação esteve interessada em perceber e trabalhar sobre as operações da programação (e a programação como operação) sobre os filmes. Esteve por isso menos interessada no trabalho e no impacto da selecção, e mais no que acontece depois disso - a criação de contiguidades e contextos - mas antes do momento da apresentação, deixando de fora do seu âmbito as questões materiais, patrimoniais ou de impacto social e outro, levantadas por esta apresentação. Interessa, pois, estudar, por exemplo, as potencialidades e as operações inerentes ao gesto de programar *One Exciting Night*

(D.W. Griffith, 1922), *Way of a Gaucho* (Jacques Tourneur, 1952), *Diary of a Chambermaid* (Jean Renoir, 1946), *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952) – excerto de uma programação de Henri Langlois; e não o impacto de mostrar *Au loin une voile* (Vladimir-Grigorievitch Legotchine, 1937), programado também por Henri Langlois em Paris, em 1941. Ou, para dar outro exemplo, mais próximo do nosso caso, este trabalho esteve menos interessado em compreender (palavra importante) e descrever a conjectura social, económica, política que caracterizou o momento em que a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema programou o ciclo “Não”, em Maio de 2011, e que porventura terá conduzido a ele; e mais interessado em compreender e descrever a articulação de *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), *Man Hunt* (Fritz Lang, 1941), *This Land is Mine* (Jean Renoir, 1943), *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* [“Não reconciliados ou só a violência ajuda onde a violência reina”] (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1965), *Branca de Neve* (João César Monteiro, 2000) na mesma programação da Cinemateca Portuguesa de Maio de 2011 (de que cito apenas parte). Não se procurarão fora da programação as razões que terão levado ao aparecimento do programa.

Duas leituras foram importantes para definir o campo e os procedimentos metodológicos desta investigação. Começaram por ser importantes alguns dos princípios da genealogia foucauldiana⁸⁰, com os quais esta investigação começa desde logo por ter em comum as perguntas que, apesar de se dirigirem às coisas – aqui, os programas – procuram perceber, na grelha do que aparece, aquilo que o faz aparecer. Foucault desenvolve o seu método sobretudo pensando na investigação do dito (o enunciado)⁸¹, para seguir aquilo que se situa na sua superfície – o legível, o audível, etc.

⁸⁰ Foucault inicia uma abordagem aos princípios da sua prática genealógica em “Nietzsche, la généalogie”, texto de 1971 que se segue a *L’Archéologie du Savoir*, de 1969. Neste último, ao mesmo tempo que faz uma retrospectiva e sistematização ou onde, mais exactamente, pensa as implicações teóricas do método praticado até então, a arqueologia (na *Histoire de la Folie à l’âge classique*, de 1961, ou em *Naissance de la Clinique*, de 1963), lançam-se as bases para o trabalho genealógico posterior (em *Surveiller et Punir*, de 1975, ou *Histoire de la Sexualité*, obra em três volumes publicados entre 1976 e 1984 e em cujo primeiro volume, *La Volonté de Savoir*, se apresenta mais pormenorizadamente a base metodológica aí desenvolvida). Percebemos então que o método genealógico foucauldiano é um desenvolvimento, uma continuação do seu método arqueológico.

⁸¹ Apesar de os termos de Foucault serem pensados a partir do campo linguístico, há, ao longo dos seus textos, pontos de abertura ou de contacto do seu método com outros campos. Por exemplo, no fim de *L’Archéologie du Savoir*, Foucault escreve: “On peut, pour analyser un tableau, reconstituer le discours latent du peintre; on peut vouloir retrouver le murmure de ses intentions qui ne sont pas finalement transcrites dans des mots, mais dans des lignes, des surfaces et des couleurs; on peut essayer de dégager cette philosophie implicite qui est censée former sa vision du monde. Il est possible également

– e, através de um traçado das articulações entre essas superfícies, isto é, um desenho das relações que cada um desses enunciados estabelece com outros, deixa a descoberto as regras e as leis que, do domínio do não-dito, preparam, prevêm, gerem, sustentam tudo o que é de facto dito ou visível. O que deixa então a descoberto são estruturas e circuitos de poder, sustentadas por mecanismos de controlo, analisáveis na medida em que agem sobre e aparecem nos discursos. Há, numa outra escala, num âmbito mais restrito – o do cinema –, uma relação de poder em jogo nas práticas da programação: um poder que opera através da regulação e ordenamento do visível, e que está acessível no cinema que cada programação define e nos modos pelos quais o define. Esta redução da escala não está apenas relacionada com o apertar do campo onde se fazem as perguntas, ela implica directamente a definição do objecto: enquanto Foucault procura compreender porque é que se dizem umas coisas e não outras – o que equivaleria aqui a perguntar porque é que se vêem uns filmes e não outros – esta dissertação, sem deixar de querer contribuir para essa resposta, propõe-se a estudar apenas um dos circuitos que é preciso analisar e ter em conta para conseguir fazê-lo – aproximável a uma tecnologia foucauldiana como o é a confissão, por exemplo, na *Histoire de la Sexualité*. Seria preciso, para responder totalmente a essa pergunta, integrar os programas, os únicos a serem aqui estudados, numa rede de práticas muito mais lata. Esta investigação propõe-se portanto a estudar a programação exclusivamente na sua dimensão operativa.

Apesar do aspecto limitado desta aproximação, é preciso contudo dizer que os princípios da arqueologia e genealogia foucauldiana foram importantes para definir que a investigação: 1) se concentraria no repetível da programação (aquilo que é da ordem do enunciado e não da enunciação); 2) seria o estudo daquilo que aí se fixou e pode ser re-utilizado ou re-aplicado e estabelece relações com outras programações, sendo dessa relação ou pelo desenho de uma estrutura reticular com essas relações entre

d'interroger la science, ou du moins les opinions de l'époque, et de chercher à reconnaître ce que le peintre a pu leur emprunter. L'analyse archéologique aurait une autre fin: elle chercherait se l'espace, la distance, la profondeur, la couleur, la lumière, les proportions, les volumes, les contours n'ont pas été, à l'époque envisagée, nommés, énoncés, conceptualisés dans une pratique discursive, et si le savoir auquel donne lieu cette pratique discursive n'a pas été investi dans des théories et des spéculations peut-être, dans des formes d'enseignement et dans des recettes, mais aussi dans des procédés, dans des techniques, et presque dans le geste même du peintre. Il ne s'agirait pas de montrer que la peinture est une certaine manière de signifier ou de 'dire', qui aurait ceci de particulier qu'elle se passerait des mots. Il faudrait montrer, qu'au moins dans l'une de ses dimensions, elle est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans ses effets. Ainsi décrite, la peinture n'est pas une pure vision qu'il faudrait ensuite transcrire dans la matérialité de l'espace; elle n'est pas davantage un geste nu dont les significations muettes et indéfiniment vides devraient être libérées par des interprétations ultérieures. Elle est toute traversée – et indépendamment des connaissances scientifiques et des thèmes philosophiques – par la positivité d'un savoir." Foucault, Michel. *L'Archéologie du Savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969), 253.

programações que se percebe que objectos se agrupam sob a acepção de programação cinematográfica e porquê e que regras os constituem dessa maneira e nesse agrupamento; 3) não foi a procura da origem da programação cinematográfica⁸², mas sim das condições do seu aparecimento – parafraseando Michel Foucault em *L'Archéologie du Savoir*, e aplicando-o ao campo desta investigação, trata-se de perceber porque é que apareceu ‘este’ programa e não outro, através de um trabalho na sua superfície e na superfície que se constitui na articulação com outros; 4) seria a análise da actividade regular da programação e suas transformações; 5) seria ainda um exame da sua heterogeneidade, da multiplicidade que a atravessa, um seguir das suas formas até ao momento em que se cristalizam. Apesar de ser um trabalho de carácter histórico, ao estar concentrado no acontecimento, o método foucauldiano incita a um trabalho sobre o presente (sobre cada presente), e à sua articulação com outros presentes; um trabalho que se aproxima da cartografia⁸³ e que, nesta dissertação, porque se trata de descobrir o lugar dos filmes tal como é desenhado pela programação, poderíamos dizer estar próximo da topografia.

Os princípios metodológicos desenvolvidos por Aby Warburg a partir do estudo da imagética na Antiguidade Clássica e dos seus ecos, primeiro no Renascimento, depois em toda a história da imagem no Ocidente, foram igualmente importantes para definir os termos desta investigação, especialmente úteis para perceber como abordar o trabalho que a programação opera com as imagens – para a perceber do ponto de vista da montagem – e traçar o método que permite estudar isso mesmo.

⁸² Em “Nietzsche, la généalogie, l’histoire” (in *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: PUF, 1971), Foucault, comentando o uso que Nietzsche (filósofo em que Foucault enraíza a noção e prática da genealogia) faz dos seguintes termos, diz que o horizonte da genealogia não é a origem (*Ursprung*), mas sim a proveniência (*Herkunft*) e a irrupção (*Entstehung*) de um acontecimento. Na sistematização das implicações teóricas do método arqueológico, em *L'Archéologie du Savoir*, Foucault já tinha despedido a importância da origem dos estudos históricos, considerando que uma nova história se deve concentrar antes no acontecimento que é a emergência de um enunciado, e descrevê-lo nesse seu aparecimento, procurando, por um lado, entender porque apareceu aí esse enunciado e não outro, e, por outro, através de uma relação do enunciado nas relações de coexistência, sucessão, funcionamento sob influência mútua, determinação recíproca, transformação independente ou correlativa que um enunciado estabelece com outros, constituir conjuntos discursivos.

⁸³ Termo usado por Gilles Deleuze para descrever o trabalho de Foucault, a propósito de uma leitura de *Surveiller et Punir*. Em Deleuze, Gilles. *Foucault* (1986). (Paris: Les Éditions de Minuit, 2004).

O *Atlas Mnemosyne* é o projecto que resume e em que culminam estes princípios, e isto apesar de (ou até justamente por) ter ficado por terminar. Por ser uma máquina de visão, o *Atlas* foi o projecto warburgiano mais útil a esta investigação.

Constituído por uma série de painéis pretos onde afixava fotografias a preto e branco – reproduções de obras de arte, pormenores dessas obras, imagens publicitárias, fotografias do arquivo pessoal de Warburg – o *Atlas* dá continuidade a uma ideia metodológica muito próxima daquela que organizava a biblioteca warburgiana, onde os livros eram aproximados por aquilo a que chama a “lei da boa vizinhança”, onde o investigador, a sua pesquisa, o seu problema, são colocados no centro da organização – os livros eram justapostos para dar a ver problemas e o seu lugar mudava com o percurso da investigação. Ora, este pôr-se em movimento e assim acompanhar, com a ferramenta de investigação o objecto estudado é um princípio transversal a toda a prática warburgiana⁸⁴. No *Atlas*, como na biblioteca, trata-se de um trabalho de investigação que tanto procura compreender um objecto como encontrar as formas pelas quais esse objecto poderá ser estudado e acompanhado para ser dado a ver, exposto. O objecto dessas investigações está bifurcado, então, entre a coisa que se estuda e a maneira de a estudar; ou, dito de outro modo, o *instrumento* de estudo – que é a biblioteca e também o *Atlas* – é também *objecto* de estudo.

No *Atlas* procurava-se em concreto investigar a permanência de certas imagens na cultura ocidental, que Warburg pensa sob a ideia de “*pathos formel*” por, por um lado, remeterem para uma espécie de fórmula, abstracção que em certos momentos se actualiza e se torna visível – não estamos longe da descoberta das forças que agem sobre os discursos para que eles apareçam em determinado momento e de determinada maneira, em Foucault – e, por outro lado, por serem imagens carregadas de movimento, ou de energia, impregnadas de uma vida intensa, de uma emoção (*pathos*). Para Aby Warburg, o *Atlas* é um instrumento para estudar o poder energético da imagem. Os princípios metodológicos de Warburg começaram então por ser úteis para traçar uma

⁸⁴ Em *O Ritual da Serpente*, conferência proferida na clínica de Kreuzlingen a 25 de Abril de 1923, Warburg encontra na estrutura e construção simbólica dos índios Pueblo, nas danças como nos desenhos, um movimento de se pôr na pele daquilo que se procura compreender. Simultaneamente afastamento – a imagem, o símbolo é para Warburg uma maneira de nos afastarmos das coisas e do caos – e adaptação, esse movimento, que é literal no caso dos índios, Warburg encontra-o nos princípios metodológicos da ciência moderna, neste caso através da transferência de instrumentos e leis próprios da investigação para o objecto. No centro da aproximação está a impossibilidade de nos colocarmos directamente face às coisas, e a importância dessas imagens que se interpõem entre nós e a impossível, caótica realidade. Tradução lida: Warburg, Aby. “A lecture on the serpent ritual”, trad. W.F. Mainland, *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, no. 4 (1939): 277-292..

abordagem aos programas, perceber que perguntas haveria a fazer aos filmes articulados para compreender o seu lugar, e assim as operações da programação sobre eles. Vejamos como.

Em *Images Oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, Karl Sierek não só visita e problematiza alguns conceitos, figuras e estratégias de Warburg, como procura pensá-los ou usá-los para estudar imagens contemporâneas – a fotografia, o cinema, imagens produzidas digitalmente – e sobretudo para nelas pesquisar o carácter energético que orienta a pesquisa de Warburg. Se nos concentrarmos mais directamente no campo que nos interessa aqui, a novidade em Sierek é que não só recorre ao cinema para pensar o trabalho e os métodos de Warburg⁸⁵, como usa os seus conceitos e estratégias para abordar o cinema. E o que faz, nomeadamente nas análises de filmes, que organiza em duas séries, é, a partir de fragmentos (por vezes a análise está concentrada em certos planos), encontrar o eco desses fragmentos no filme inteiro, e depois na atmosfera que une os filmes, que descreve como medo e angústia, ideias aglutinadoras na pesquisa warburgiana, onde eram consideradas forças produtivas, visíveis nos movimentos ou nos gestos dos corpos, nas imagens. Ora, esta ideia de, através de fragmentos, mostrar qualquer coisa invisível de outro modo, uma imagem que é também ideia e sensação, poderia ser a definição da potência da programação, e poderia também indicar que analisar o gesto programador a partir da via aberta por Warburg seria uma boa ideia – o que aliás o trabalho de Sierek não permite ver em toda a sua extensão, por não conseguir ou não arriscar sair do campo expressivo estudado por Warburg.

Apesar de ser uma boa hipótese, esta ideia – de aplicar os princípios metodológicos de Warburg a um estudo dos programas – coloca alguns problemas. Há, por um lado, a questão do detalhe, sobre o qual operava a análise e o trabalho no *Atlas*, e, por outro, a ausência de movimento de facto nas imagens aí operadas. O método de

⁸⁵ O cinema e sobretudo a montagem têm servido a alguns estudiosos para pensar e descobrir o trabalho de Warburg. Essa é nomeadamente a ideia que move o seguinte estudo: Michaud, Phillippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. (Macula, Paris, 1998). Michaud é, precisamente, programador de cinema no Museu do Louvre e conservador das colecções de cinema no Centre Georges Pompidou. E a ideia é também abordada, sobretudo no capítulo onde se descreve o projecto *Atlas Mnemosyne* (“Le Montage Mnemosyne: Tableaux, Fusées, Détails, Intervalles”), em Didi-Huberman, Georges. *L'Image Survivante: Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. (Paris: Éditions de Minuit, 2002). O trabalho de montagem operado em *Atlas Mnemosyne* esteve na origem da exposição que Didi-Huberman criou no Museo Nacional/Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, entre 26 de Novembro de 2010 e 28 de Março de 2011 e de que resultou o terceiro volume de *L'oeil de l'histoire*, intitulado *Atlas ou le gai savoir inquiet*. (Paris: Les éditions de Minuit, 2011).

trabalho de Warburg pretendia exactamente restituir o movimento da gestualidade representada mas parada nas obras e nas suas reproduções fotográficas, pelo recurso a uma técnica de montagem: Warburg organizava numa sequência os fragmentos que recortava de cada imagem, o que tanto incluía colocar em sucessão diversas partes de uma mesma imagem como encontrar sucessões entre imagens díspares, organizando-as numa superfície e colocando-as lado a lado. Era assim que criava uma narrativa ou mostrava repetições (sobrevivências), ou que sublinhava aspectos de outro modo imperceptíveis em cada uma das imagens, e as impregnava de possibilidades guiadas de leitura – criava um texto e ao mesmo tempo criava uma textura⁸⁶, o que também é útil para pensar o trabalho de programação. No primeiro gesto aqui descrito, a articulação de fragmentos de uma mesma imagem, trata-se de seguir a visão de um movimento interno em cada imagem, de acompanhar esse movimento. O segundo, a articulação de imagens díspares e de diferentes origens, expõe a potencialidade da leitura como gesto criador de movimento, provocado, do exterior, sobre as imagens articuladas – criação de movimento que reflecte aquele que Warburg vê ser operado pelos tempos, pela memória ou pela cultura.

Seria preciso então, para trabalhar sobre os programas, perceber como se poderia transpor o trabalho da imagem que Warburg põe em movimento para um trabalho de uma imagem já em movimento. A resposta, provisória no início desta investigação, tornou-se instrumental: tomando a programação como mecanismo que introduz as imagens num outro movimento, repetindo em certa medida o que Warburg faz às imagens paradas. Pensando-a como um mecanismo de montagem, mais próxima do segundo dos gestos referidos, aquele com que Warburg cria um movimento e uma textura com imagens díspares e à partida distantes, aquele que sublinha as potencialidades da leitura e as expõe, criando, nesse gesto, um novo todo – no programa como em cada painel.

A primeira dificuldade com que me deparei (já o vimos, no preâmbulo) foi dar nome a esse todo.

⁸⁶ A ideia de intertextualidade é útil para perceber o trabalho de Warburg. Por exemplo, António Guerreiro propõe que se pense a biblioteca de Warburg à luz do hipertexto em “A Biblioteca Warburg. Entre o Labirinto e o Hipertexto” (2006) disponível em www.educ.fc.ul.pt/hyper/warb-labirinto.htm (último acesso em Novembro de 2011).

A repetição das formas que Warburg encontra – nomeadamente, mas não apenas no e com o *Atlas* – faz com que use a palavra “modelo”⁸⁷. O uso dessa palavra – “modelo” – aproxima Warburg de preocupações morfológicas⁸⁸, que também não estão longe do trabalho desenvolvido nesta investigação. De facto, também esta esteve interessada em observar e descrever – justamente, no ‘encontrar um nome para’ – as transformações operadas, aqui, na e pela programação, em encontrar os seus elementos invariantes – elementos cuja importância é sublinhada na aplicação que Vladimir Propp faz da morfologia goethiana⁸⁹ –, os mais pequenos núcleos do movimento e transformação e a variação e a unidade das suas produções, em caracterizar a programação no seu carácter aberto e em formação. Mas em vez do desenho de uma forma originária ou de um modelo a partir do qual todas as formas observadas poderiam ser definidas – um conjunto de plantas, os contos maravilhosos russos ou, neste caso, uma série de programas de cinema –, o que a programação faz é constituir e descobrir isso mesmo. Ela tem, dito de outro modo, uma acção generalizante. O que, visto à luz dos princípios morfológicos partilhados por Warburg, a aproxima de um método. O que se pretende observar e avaliar neste estudo, em parte pelo menos, é aquilo – talvez uma imagem – que aparece, permanece e se constitui entre filmes, pela sua combinação seriada, e não encontrar a forma a que se possa fazer corresponder a programação cinematográfica. E isso é da ordem daquilo que a morfologia procura traçar pela observação dos acontecimentos ou elementos repetidos num conjunto de objectos – plantas, contos –, como é da ordem daquilo que Warburg encontra e dá a ver em cada painel do *Atlas*: aquilo que faz é programar as imagens para ver o “modelo”.

Na abordagem aos programas, as acções de Warburg sobre as imagens no campo do *Atlas* tiveram a importância de uma orientação. E foram sobretudo fulcrais para definir o ponto de atenção na abordagem aos programas, o problema mais difícil de resolver no desenho do método de trabalho com eles, precisamente por terem uma acção generalizante. Cada programa insere um filme num contexto, ou cria mesmo esse contexto. Isto exige uma concentração em simultâneo no filme e no todo criado *com* ou

⁸⁷ Nomeadamente em *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli* (1893) (trad. Artur Mourão). (Lisboa: KKYM, 2012), 20, uso aí preparado pela proposta e apresentação de uma sucessão cronológica de influências, a partir de Botticelli (primeiro Homero, depois Poliziano).

⁸⁸ Pelo menos tal como foram expressas por Goethe em *A Metamorfose das Plantas*, preocupações sistematizadas brevemente por Maria Filomena Molder na introdução à edição portuguesa do texto que também traduziu (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993).

⁸⁹ Em *Morphologie du conte* (1928). (Paris : Seuil, 1970).

para ele – diferença fina mas importante na história dos programas. Essa dupla atenção, em simultâneo ao detalhe e ao movimento geral que este integra, é o grande desafio no estudo dos programas.

Uma leitura do trabalho de Warburg foi importante para definir que a observação dos programas estaria então: centrada numa análise das consequências da contiguidade entre dois filmes para cada um dos filmes, e para o todo constituído na sua sucessão (o que pode significar operar experiências, como por exemplo, alterar a ordem pela qual está prevista a sua apresentação no programa analisado); ocupada com a análise do movimento geral criado por essa contiguidade (e sua comparação com a articulação de pedaços mais pequenos que os filmes inteiros); concentrada na imagem ou das imagens que organizam o ambiente e âmbito da programação.

A este nível – o dos princípios do trabalho prático com os programas – é preciso dizer que também uma leitura de Sergei Eisenstein⁹⁰ foi importante para concretizar estes princípios metodológicos em tarefas práticas. No seu interesse pela montagem, que é simultaneamente prático e teórico, Eisenstein descobre que para a estudar não basta analisar cada parte, não basta ter em conta as potencialidades da justaposição, como começa por fazer; é preciso além disso auscultar o conteúdo do todo e os princípios que orientam a justaposição. O modo como o cineasta usa o termo “tema” é paradigmático (e útil): o “tema” é, no léxico do autor, fundamental para perceber de que modo as figuras individuais são jogadas (ou programadas) para facilitar um acesso ao todo. Veja-se por exemplo o uso do termo na análise minuciosa de *O Couraçado Potemkine* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925) no texto “Quelques mots sur la composition plastique et audio-visuelle”, de 1945⁹¹, onde tanto é usado para falar da ideia que rege o filme (qualquer filme), como para se referir à repetição de elementos entre planos – o “tema da curva”, por exemplo.

⁹⁰ E não é apenas porque pensou intensa e profundamente sobre o que é a montagem que Eisenstein é chamado a esta investigação. É curioso e significativo observar o modo como a sua escrita – e portanto método - se aproxima do de Aby Warburg, escrevendo desde logo através de uma coleção de fragmentos potentes, de origens diversas, que funcionam, por si, como a estrutura e o esqueleto do argumento, desde logo numa forma de montagem. Contudo, o campo da escrita de Warburg é sempre mais restrito que o de Eisenstein. Também o cineasta, ao longo da sua obra, trabalha pela aproximação de objectos muito dispersos – as paisagens de Toledo de El Greco e as representações das históricas de Charcot, por exemplo - para definir esse princípio activo que os une, e que define simultaneamente esse método e o seu objecto, a montagem.

⁹¹ Eisenstein, S. M. *Cinematisme: peinture et cinéma*, ed. François Albera (Bruxelas: Éditions Complexe, 1980).

Na prática, irei portanto: observar as repetições entre filmes (cores, movimentos, carácter de personagens, locais, paisagens); construir com isso um esquema das repetições e sua correspondência com o esquema da sua ocorrência em cada filme – para auscultar a correspondência entre os filmes e a forma ou estrutura do programa; operar experiências de troca de ordem dos filmes ou seguir filmes em diferentes localizações e observar as consequências ao nível da organização temática e da definição da parte e do todo (reprogramar o programado); fazer uma descrição pormenorizada da reflexão e perguntas que conduzem a esse acto (re)programador e de cada conclusão ou dúvida intermédia (descrição do método da reprogramação), e assim da programação como método; encontrar o nome para as operações descritas e responder: qual é, aí, a função da programação?

campo e procedimentos metodológicos

Se num primeiro momento os princípios da arqueologia e genealogia foucauldiana e da história da imagem de Aby Warburg abriam duas vias aparentemente irreconciliáveis para esta investigação (decalçadas aliás da bifurcação dos campos abertos pela pergunta de partida), trabalhar sobre e descobrir o ponto da sua conciliação foi fulcral para resolver e fechar a dissertação que dela resulta. Por um lado tornava-se necessário traçar uma genealogia da programação, descobrir a sua proveniência e depois a sua estabilização e, por outro, observar aquilo que a programação produz enquanto instrumento de ordenamento do visível, i.e., aquilo que a programação opera sobre e com os filmes. Há contudo um ponto comum entre as duas pesquisas, tornado visível nas leituras do trabalho de Warburg e Foucault, ponto já aqui assinalado: ambos os investigadores se concentram nas formas e/ou nas coisas visíveis, para nelas, e sobretudo no campo aberto pela sua articulação, observarem as forças e também as resistências que as tornam possíveis, mas estariam, sem esse trabalho, invisíveis. Apesar de os materiais com que lidam serem totalmente distintos, os dois investigadores aproximam-se pelo método. Desde logo, Foucault lida com o enunciado enquanto acontecimento – o que é dito na relação com onde e quando é dito. Traça depois ligações entre esses acontecimentos através da identificação de repetições, transformações, contaminações, para no fim descobrir a figura que os resume e inclui a todos; uma figura com valor de paradigma que ultrapassa, englobando, todos os acontecimentos que permitiram encontrá-la – o panóptico, por exemplo. O campo de

Warburg é, pelo seu lado, o da imagem, onde se concentra nas repetições para deixar exposta a força e a permanência de certas formas da Antiguidade na cultura ocidental contemporânea – ponte que atravessa todos os seus estudos até ao *Atlas*. Digamos que ambos, Foucault e Warburg, trabalham para tornar visíveis as forças que, imperceptivelmente, agem sobre aquilo que é visto e/ou dito, mas Foucault trabalha aquém desta visibilidade, Warburg além. Esta investigação procurou agir sobre este mesmo problema, no campo restrito dos programas de cinema, mas em toda a sua extensão. E as duas investigações tornam-se assim uma só: a repetição e a permanência das formas e estruturas dos programas são relevantes para perceber a sua proveniência – onde partilham características com a forma com que lidam (o filme) – e a sua estabilização –, tal como para perceber a estabilização que operam sobre as formas (os filmes); e são ainda importantes para dar conta das ideias de programação que um programa actualiza – as forças que trabalham para a fixação e repetição dessas ideias, campo que não está longe do poder/saber foucauldiano, serão descritas, contudo, apenas numa pequena medida, na medida em que são tornadas visíveis pelos programas; descrevê-las depois disso seria o início de outra investigação.

Desenhada a partir destes princípios metodológicos, a investigação esteve concentrada em três momentos ou casos: o aparecimento do filme, com que o programa de cinema partilha a sua raiz, no terreno (instável) das manifestações espectaculares do cinematógrafo; as vanguardas, movimentos e/ou momentos críticos (porque auto-reflexivos) e assim (também) instáveis porque interrogativos – aí se observará a paradoxal instituição (e institucionalização) do programa; e, por fim, a prática das cartas brancas (em concreto as cartas brancas programadas na Cinemateca Portuguesa), espaços de potencial suspensão de um modo institucional de programação (e também elas campo instável por isso mesmo). De modo a operacionalizar mais facilmente o trabalho de investigação, cada um destes momentos foi abordado a partir de um objecto aglutinador, com carácter paradigmático, útil por permitir manusear mais facilmente os campos enormes com que lida esta investigação (excepto o terceiro, que é ao mesmo tempo objecto e campo). Houve assim, sempre, um objecto mais ou menos delimitado, pequeno, que permitiu observar o que está à sua volta – por vezes objectos contemporâneos, outras não –, um objecto que funcionou como entrada ou início num campo que ele próprio organiza. No estudo de cada momento, a técnica do objecto aglutinador foi o que constituiu cada campo.

Ainda em relação à definição dos campos, se parece clara e inultrapassável a necessidade de observar a proveniência do programa de cinema pelo modo como veio dominar e organizar a circulação original das imagens cinematográficas, é talvez menos clara a necessidade dos outros momentos e casos com que esta investigação trabalhou. Cada um deles é também um caso-limite, corresponde a uma conjuntura ou situação onde a acção fixante e ordenadora da programação é particularmente problemática. Vejamos porque se tornaram necessários e o que será feito com eles.

Em relação ao segundo: se tentarmos contornar as divergências nas aproximações metodológicas à definição da “vanguarda”, veremos que, seja “vanguarda” um termo usado para definir a atitude ou posição de um grupo de artistas, seja usado para definir características formais particulares no trabalho de certos artistas, seja ele considerado um conceito histórico ou a-histórico, os teóricos que se dedicam a pensá-lo concordam em associá-lo a um certo e restrito conjunto de ideias ou imagens: a ideia de movimento, de uma acção que não se resolve num feito, a ideia de transformação, da quebra de barreiras (formais ou institucionais), a ideia – associada à anterior – de utopia, de um não-lugar, ou a ideia de um “agora”, de um momento indeterminado e indeterminável que não se resolve num futuro ou num passado. À volta de todas estas ideias circula a impressão, mencionada pela maioria dos teóricos ou historiadores da vanguarda, de que esta é um espaço crítico, interrogativo, auto-reflexivo, impreciso. Se relacionarmos a noção de vanguarda, no plano teórico, com a de programação, encontramos um paradoxo. Ao aproximar as várias acepções da palavra, já percebemos que programar é pôr qualquer coisa a funcionar de um modo específico, é definir esse modo pela instituição da ordem pela qual uma série de acções serão apresentadas ou efectuadas. À instabilidade, a programação contrapõe a ordem. Este paradoxo justifica que a programação na vanguarda – em Paris, nos anos 20, mas também na chamada “segunda vanguarda” que, no cinema, juntou cineastas em torno de um movimento particularmente forte em Nova Iorque, nos anos 60/70 – seja um contexto a que esta investigação esteve particularmente atenta. Circulando por três níveis de análise – um nível conceptual onde se irá considerar o que acontece quando se ligam os conceitos de vanguarda e de programação (como brevemente acabou de ser feito), um nível pragmático, onde se terão em conta os usos da palavra “vanguarda” e “programação” em dois momentos da história do cinema onde a primeira foi usada com particular intensidade (Paris dos anos 20, Nova Iorque dos anos 70), e finalmente um

nível das práticas, onde se irão observar alguns programas desses mesmos momentos – iremos aqui auscultar o lugar (paradoxal) da programação cinematográfica por entre as reivindicações estéticas desses momentos/movimentos e reflectir sobre as suas relações com a instituição de uma ordem: não é por acaso que ambos os movimentos culminam, de modos diferentes, na definição de um museu para o cinema. A antologia, ou melhor, duas antologias precisas irão unir os três níveis de análise e permitir observar as proximidades e divergências entre os dois momentos/movimentos considerados no que diz respeito a um mesmo impulso fixante e institucional – veremos que não diverge muito da constituição (e defesa) de um território.

Sobre a necessidade das cartas brancas para esta investigação, ela é justificada desde logo pelo complexo teórico aberto pela “carta”: jogo, escrita e mapa são bons termos para definir o gesto programador, definição explicitada aqui na secção que antecede o texto sobre as cartas, operacionalizada a partir de práticas concretas que agem (contrapontisticamente) pela desprogramação – a mais drástica, o *zapping* –, onde se procurará deixar claro que a programação se define, no sentido que estas práticas desfazem, como função. Mas não só. “Carta branca” é o nome que se dá ao espaço oferecido por uma instituição a um programador *estrangeiro*, ou a alguém que nesse gesto se torna estrangeiro – e isto concretamente na Cinemateca Portuguesa, caso escolhido não apenas por conveniência, mas também por ser uma instituição particularmente atenta e crítica ao seu próprio trabalho de programação, crítica onde a carta branca tem um lugar muito particular (como veremos). As cartas brancas são portanto espaços de abertura numa prática de programação institucional, oferecidos contudo pela instituição, o que os torna espaços (também) paradoxais. São espaços de abertura, por um lado, porque suspendem a programação habitual da Cinemateca. Isto não apenas porque há um certo número de sessões (acertado, contudo, pela instituição) que não é a Cinemateca que programa, mas também porque há uma interrupção num certo modo de programar que a instituição, precisamente, institui. Das duas maneiras, a carta branca é, potencialmente, uma suspensão do modo institucional de programação. Esta expressão – “modo institucional” – é tomada de empréstimo a Noël Burch, que, como veremos, a usa para descrever a instituição do modo certo (acertado) pelo qual o cinema conta uma história. Usada no âmbito da programação, a expressão aponta para um mesmo tipo de instituição, dizendo respeito a um modo certo e normalizado de dar a ver, e que no caso da programação envolve tanto os motores da articulação (explicitados

nos títulos) como os filmes vistos (o *corpus*). Tanto pelo estatuto estrangeiro do programador como pela ausência de explicitação do motor da articulação (título), as cartas aparecem como espaços em branco e que potencialmente suspendem este tal modo institucional da programação.

No campo das cartas, serão conduzidos dois trabalhos: seguindo os filmes programados nas cartas brancas pela programação toda da Cinemateca Portuguesa, será traçado um mapa das cartas brancas, um mapa dos modos de programação que elas próprias mapeiam – um mapa dos mapas, portanto; e serão depois vistos e descritos os programas excepcionais, aqueles cuja repetição no programa da Cinemateca é expressiva mas residual, rara (e expressiva por isso mesmo).

Ao longo de toda a investigação, deixou-se, progressivamente, de procurar fora dos programas a sua razão de ser, antes encontrando-o na textura de repetições e reincidências nos lugares dos filmes entre programas, primeiro, e na textura de repetições e reincidências entre filmes do programa, depois. Progressivamente, a investigação foi deixando cair o “porquê” – porquê ‘este’ programa, não outro – e concentrou-se em “o quê” – o que faz a programação, o que fazem ‘ali’ os filmes. As cartas brancas permitiram e facilitaram esse radicalismo das perguntas e da atenção, facilitaram essa concentração num objecto progressivamente mais exclusivo (é mais difícil perceber fora do seu programa a legibilidade do princípio da articulação) por não se proporem como mediação exclusiva no acesso a um determinado grupo de filmes e por serem à partida exclusivamente emocionais (intuitivas, poderíamos dizer). Veremos que há excepções a este princípio, mas é justamente por princípio, e à partida, que mais fortemente vibra nelas a potência da articulação. São por isso mesmo o culminar desta tese.

Estudaram-se portanto as operações da programação sobre os filmes. O que, porque se encontrou uma fixação no modo destas operações, resulta num estudo da programação como escrita da história do cinema. De duas maneiras: pelo modo como se situa e relaciona com outras produções que fixaram uma narrativa sobre o cinema (a crítica, por exemplo), e pelo modo como, na superfície de um programa, pela articulação dos filmes, se fixam os lugares dos filmes nessa história - perceberemos que a história dos programas não se distingue mas sobrepõe-se à história que o programa é (ou escreve).

Uma palavra sobre o material base desta investigação – que, por um lado, justifica a importância do trabalho que se fez e, por outro, a pertinência da sua apresentação num departamento de Ciências da Comunicação. Esta investigação trabalhou com os programas, documentos banais e muitas vezes desprezados pelas instituições que programam, o que tornou muitas vezes difícil o trabalho de pesquisa, e obrigou a uma desmultiplicação dos materiais consultados – que passaram a ser sobretudo também publicações periódicas. O trabalho desta investigação concentrou-se sobretudo nesses documentos que se esgotam no momento de uma apresentação, e um dos objectivos foi perceber o que mostram.

A Cinemateca Portuguesa é, a este nível, exemplar, de entre aquelas visitadas no curso desta investigação: apesar de os programas não estarem indexados nem disponíveis para consulta no espaço do Centro de Documentação e Biblioteca, e apesar de a sua recolha ser um trabalho relativamente recente – o que faz com que nem todos os programas estejam guardados –, a Cinemateca tem praticamente toda a sua colecção de programas arquivada, disponibiliza na Biblioteca todas as folhas distribuídas durante as sessões por ordem cronológica – o que permite, com alguma facilidade, reconstituir os programas – e foi organizando, por altura de dois dos seus aniversários, a listagem dos filmes programados – uma lista a que justamente chamou “mapa”⁹². A dificuldade de acesso aos programas – sentida talvez mais drasticamente nos Anthology Film Archives, em Nova Iorque – indica que há uma história por escrever, mas que, paradoxalmente, é aquela que os programas já escreveram: presos a uma apresentação, e fixados num estatuto efémero, os programas apontam para uma história que ainda tem de ser escrita – precisamente a história de um *programa*, nas duas acepções da palavra. Claro que os catálogos – dos festivais de cinema, por exemplo, ou dos grandes ciclos nas cinematecas – colmatam em parte a ausência do programa das exhibições: é possível ver aí quais foram os filmes programados, a sua arrumação por secções quando estas existem, o todo que se procurou construir com eles. O que se constatou, contudo, é que em certa e pequeníssima medida (a medida das excepções), os programas, a grelha nua e

⁹² Encontrou-se o primeiro “mapa da programação”, pela mão de M.S. Fonseca, na publicação *Cinemateca 25 anos* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983), expressão a que se regressa na celebração dos 40 anos, com a publicação exhaustiva do “mapa de exhibições” (Oliveira, Luís Miguel e Maria João Madeira, coord. *Cinemateca: 40 anos de actividade*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1998). Estas publicações indicam uma preocupação de tom auto-reflexivo com a actividade própria de programação, que é observável nos próprios programas e será aqui comentada no capítulo sobre as cartas brancas – não é de todo por acaso que o primeiro congresso da FIAF sobre questões de programação tenha sido organizado e promovido pela Cinemateca Portuguesa, em 1989.

sem retórica dos filmes em articulação, permitem ver mais ou outras coisas do que aquelas que foram ditas sobre eles. Desde logo permitem ver os percursos desenhados para o espectador – e que espectador se desenha assim, e se há espectador a ser desenhado aí, ou se o programa é apenas a afirmação de uma agenda e não a proposta de visão –, permitem perceber que afinidades se encontram nos filmes para além das suas categorias – e que história do cinema se escreve assim – e permitem ver, sobretudo pela articulação de uns programas com outros, repetições e reincidências – os filmes que tendem a ser programados sempre uns com os outros, aquilo que a “intuição” não permite ver.

Há portanto aqui uma concentração no estudo dos meios pelos quais o cinema é exposto visto, comunicado. O que se irá estudar é o cinema enquanto coisa mediada, e os processos e aquilo que é produzido nessa e por essa mediação. Isto não quer dizer que se irão analisar as formas pelas quais um espectador usa ou mesmo acede a uma programação, nem o impacto que esta opera em quem a recebe; esta investigação será sim a análise dos caminhos que o programa prepara para essa recepção. É o estudo do trabalho de preparação de um território de imagens, e de inscrição nesse território das coordenadas necessárias para que este seja percorrido e seja visto. Será por um lado estudar a programação como operadora de circulação e, por outro, estudá-la enquanto mecanismo de produção. E será sempre estudar o seu cinema, o seu lado cinematográfico que equivale a perceber o que *faz* um filme depois de outro, num programa.

parte 2 O QUE É A PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA

I. PROVENIÊNCIA

Para nos aproximarmos do problema da programação do cinema – ou para constituir a programação do cinema como problema – e para perceber as consequências da afinidade entre os dois termos, é preciso começar por dizer que nem sempre o cinema foi programado. Houve um momento na sua história em que as imagens circulavam para lá dos limites de uma sala, e mesmo do filme, e a sua exposição passava pouco pela criação de um sentido. Digamos que se tratava de um tempo – aquele em que as

imagens circulavam pelas atracções das feiras, das exposições mundiais, das salas rococó do *vaudeville*, pelos espectáculos burlescos e *freak shows* – em que as imagens cinematográficas eram dispostas mais do que programadas, isto é, uma altura em que o trabalho para a sua exposição passava mais pela sua localização numa superfície ou num espaço e menos pela sua serialização no tempo, serialização que é constitutiva e definidora do gesto programador. As *Hale's Tours* (a atracção criada por George C. Hale por volta de 1904, para a St. Louis Fair) permitem perceber esta diferença de natureza espaço-temporal: projectadas na janela de um falso comboio, as paisagens projectadas davam ao espectador a ilusão de estar, ele próprio, em movimento, em circulação pelas imagens que o envolviam. O que se desenhava nas *Hale's Tours*, como aliás na disposição das imagens em movimento nos espaços das feiras ou nos espectáculos de variedades, era a situação e o lugar do espectador perante essas imagens, e não a sucessão e a localização das imagens umas em relação às outras. Ora, o que acontece com a autonomização do espectáculo cinematográfico – coincidente com o aparecimento do filme e do programa de cinema – é uma alteração no regime do espectador: em vez de se desenhar o acesso, o lugar e a circulação de um espectador pelas imagens – como se desenha a exposição de objectos numa galeria – passa-se a desenhar o modo como essas imagens se sucedem em frente ao espectador, num ecrã. Se as imagens cinematográficas começaram por circular, dispersas e fora dos limites da sala, essa sala chega para impor uma concentração, e é esta (concentração), por sua vez, que exige o programa (um calendário). O mesmo movimento – pró-concentração – prepara e incita a constituição do filme. Ao mesmo tempo que a exibição das imagens cinematográficas passa a estar concentrada num espaço de projecção, as próprias relações que o filme estabelece entre e com os espaços afunilam e, de uma relação geral e genérica, pouco a pouco os filmes passam a construir percursos. Se o que claramente está em causa nesta transição são o trabalho e os meios que se vão desenvolvendo para a criação de sentido no cinema, é útil começar por perceber que em parte (se não totalmente) esse trabalho é a criação de uma direcção.

Para perceber a proveniência da programação cinematográfica é preciso então começar por investigar, pelo menos parcialmente, a história do cinema que precedeu os filmes. Percebe-se nessa história que a programação não é apenas um veículo e um meio para expor o cinema, mas sim que as ideias de ordem e (bom) funcionamento são

importantes para perceber o que é a imagem cinematográfica, e as pressões que sobre ela foram operadas, nomeadamente para que dela fosse arrancada essa forma (o filme).

DOMÍNIO SOBRE A CIRCULAÇÃO DA IMAGEM ou do filme como forma programada

(a partir de Anders, *Molussia filme de 2012 de Nicolas Rey*)

Para atacar esse problema e essa história, comecemos por descrever um estranho filme que em 2012 circulou pelos festivais internacionais de cinema, sobretudo em secções paralelas⁹³: o filme concentra e resume a transição que se quer abordar aqui, e isto porque recupera a história das formas do cinema antes de esta passar a ser uma história de filmes ao mesmo tempo que as associa, de modo directo, a um problema de programação. Refiro-me a *Anders, Molussia*, filme do cineasta contemporâneo francês Nicolas Rey, finalizado nesse ano.

O título do filme combina o título de um livro e o nome do seu autor: *Die Molussische Katacombe* (que podemos traduzir por “A Catacumba Molussica” – o texto não tem uma tradução portuguesa), escrito entre 1932 e 1936 por Günther Anders. Por um lado, o título indica que vamos ver a Molussia de Anders, o país, ou melhor, o Estado que o autor inventa no seu texto; mas, por outro, o mesmo título joga com o pseudónimo do autor (cujo nome é Günther Stern), “Anders”, palavra alemã para “diferente” ou para o advérbio associado, indicando que vamos ver uma Molussia diferente ou ver Molussia diferentemente. O título aponta, através desse jogo, para uma particularidade, uma das estratégias que o torna importante para o problema que estamos a abordar: o filme, em 16mm, está dividido em nove capítulos ou segmentos, distribuídos por nove bobines de 120 metros – o que equivale a mais ou menos 10 minutos – que são entregues sem ordem fixa a cada projeccionista, antes de cada sessão. Isto quer dizer que o filme corresponde a uma desordem original, sendo muito improvável que o mesmo seja visto mais do que uma vez, o que desde logo levanta questões a essa noção (de filme). De cada vez que é visto, as imagens são projectadas numa certa ordem e para um fim, e o filme tem sempre a mesma duração. Isto, por um

⁹³ Em Portugal o filme foi programado por Augusto M. Seabra na secção “Riscos” do Festival Internacional de Cinema Doclisboa, e mais recentemente programado no âmbito de um ciclo simultaneamente programado por e de retrospectiva de Nicolas Rey, na Cinemateca (2015).

lado permite que seja programado, possibilidade decorrente de uma fixação que o constitui como filme. Por outro lado, porque a projecção é aleatória (desprogramada), há uma dimensão de acontecimento e irrepetibilidade, usualmente alheia à constituição fílmica. *Anders, Molussia* aponta assim para dois aspectos importantes para a compreensão daquilo que funda e constitui a programação cinematográfica: o programa de cinema precisa da previsibilidade da duração que o filme fixa, e essa fixação exige uma previsibilidade da própria forma fílmica – o filme é assim tanto programável como programado. Ao interferir com a segunda destas fixações, *Anders, Molussia* conduz a forma fílmica a um mínimo, perguntando sobre a natureza programada das suas imagens – não por acaso, a *Molussia* de Anders é um Estado totalitário.

No modo como estabelece a sua rede de planos e, mais especificamente, no modo como essa rede reconstrói o país imaginado por Günther Anders, o filme acompanha essa sua própria aleatoriedade ou desordem estrutural. Cada segmento ou capítulo começa e acaba com um intertítulo colorido, no início com o título do segmento – que corresponde ao título do livro de Anders, de que será lido um excerto – e no fim com uma parte da ficha técnica (a única excepção é o segmento “*interlude*”). Cada parte apresenta, quase exclusivamente, uma sucessão de planos gerais, paisagens, urbanas ou não, por vezes atravessadas pelo movimento de algumas máquinas – carros, um ou outro tractor – ou habitadas, ao longe, pelo trabalho de pessoas esporádicas. Vêm-se os contornos de uma cidade, uma auto-estrada, o mar, árvores integradas numa floresta densa, um subúrbio. O filme tem o ritmo de uma vida quotidiana e anónima, desconhecida, não particular – e nem mesmo os planos de interior, onde um homem (Petter Hoffman) lê passagens do livro de Anders, o interrompem. Ainda que, dentro de um mesmo segmento, haja por vezes vários planos de um mesmo local, não se sucedem várias perspectivas de um mesmo espaço, que não é, assim, percorrido, descrito ou restabelecido. Cada plano, mesmo dentro de cada segmento, carrega o seu próprio tempo e o seu próprio espaço, integrais. São quadros não complementares, isolados. O que aponta para uma auto-suficiência dos planos, para uma integridade espacial e temporal na relação que esses planos estabelecem com os espaços reais, cumprida ou confirmada depois pela aleatoriedade da sua projecção.

Anders, Mollusia relaciona assim a aleatoriedade da projecção – uma projecção não programada, não prevista, pelo menos não fixada pelos contornos do filme – com a construção de cada plano – integral e independente –, construção que, associada a essa

desprogramação, aproxima cada plano de uma vista (primitiva). Procurar os traços dessas estratégias que o filme de Nicolas Rey associa – a aleatoriedade na projecção, a independência dos planos – permite descobrir o ponto em que a história da programação se cruza com a história do filme.

Começemos, para tal, por considerar dois filmes feitos por Edwin Porter para a casa de produção de Thomas Edison, ambos lançados em 1903: *The Great Train Robbery* e *Life of an American Fireman*.

O primeiro segue o assalto a um comboio através de uma série de planos gerais ou de conjunto, cada um dos quais contém um episódio ou uma peripécia particular e inteira (com princípio e fim) do assalto. Tudo é visto de longe, tornando-se até difícil, por vezes, distinguir as caras dos participantes. Há contudo um plano que contrasta com todos os outros: enquadra pela cintura um dos assaltantes – o catálogo da produção da casa Edison indica que é Barnes, o líder do bando – que aponta uma arma à audiência e olha directamente para ela, disparando uma ou duas vezes. Para além de ser de uma natureza diferente, com outra escala, este plano tinha a particularidade de ser entregue numa bobine independente ao projeccionista, que assim podia escolher mostrá-lo no princípio ou no fim do filme. Esta peculiaridade aponta para uma independência do plano em relação a uma continuidade narrativa que não é estranha às práticas cinematográficas daqueles anos. Ela está em parte relacionada com uma estratégia comercial, e com uma prática de exibição, que a política de *copyright* nos EUA confirma: durante algum tempo não baseada no filme, essa política exigia que cada plano recebesse o seu próprio título, o que reflectia uma certa prática comercial com consequências para a construção do plano⁹⁴. O plano de Barnes é a esse nível paradigmático, faz parte de uma estratégia mais larga e disseminada que concebia o plano como peça sem lugar específico e definido no desenvolvimento diegético do filme. Por outro lado, esse interesse dos produtores na distribuição dos planos para lá dos limites dos filmes, e essa entrega em separado do plano de Barnes aos

⁹⁴ Mesmo Edwin Porter diz que, como Edison estava a tentar comercializar filmes mais longos não apenas na sua forma completa mas também plano a plano, ele trabalhava para que cada um desses planos incluísse um princípio e um fim tal que lhe permitisse ser distribuído e mostrado das duas maneiras (afirmação referida por André Gaudreault na sua comunicação no 34º Congresso da FIAF: “Temporality and Narrativity in Early Cinema (1895-1908)” in *Cinema 1900-1906: An analytical study*, Roger Holman, org., (Bruxelas: FIAF, 1982 - transcrição e edição das intervenções no 34th Congresso Annual da FIAF, Brighton, 1978), 217-218.

projeccionistas, apontam para a existência de uma reserva de criatividade para o exibidor, que a construção dos programas de cinema, sobretudo até 1906, acompanha.

Durante os últimos anos de 1890, primeiros anos de 1900, altura em que o trabalho de edição começa a estar progressivamente concentrado na casa de produção e a bobina se torna o produto de distribuição comercial por excelência, eram os planos – ou, para o dizer com precisão, as vistas⁹⁵ – que chegavam às mãos dos exibidores que, por sua vez, os tratavam como materiais em bruto para a construção dos seus programas. E mesmo quando, no princípio de 1900, em vez das vistas se começam a comercializar pequenas histórias, que articulam já vários quadros, os exibidores continuam a agir sobre a sua edição, misturando vistas de diversas origens ou alterando a ordem pela qual estas eram entregues pelos produtores, ou mesmo eliminando quadros, desse modo definindo cada programa como um acontecimento único e original, dependente, na sua constituição, do momento da sua projecção. Um bom exemplo desta abertura – que atesta a inexistência, durante estes anos e até aproximadamente 1911, com o início da circulação de unidades narrativas com mais do que uma bobine, daquilo a que mais tarde se fixou como filme – são as populares representações da *Paixão*, que retratavam a história de Cristo através de uma série de quadros, integrais e auto-suficientes, que depois os exibidores projectavam, muitas vezes com o acompanhamento de uma locução ou comentário⁹⁶ ou música, fazendo

⁹⁵ Na ainda influente sistematização de Gilles Deleuze, o plano define-se pela montagem e decorre de um corte que não é apenas espacial – como nas vistas primitivas - mas também temporal, pela relação, de tipo novo, que estabelece com outros planos. Essa relação, que é da ordem do tempo, define o todo cinematográfico e a sua imagem específica, que é uma imagem não em movimento, mas sim e desde logo *movimento*. A montagem é o estabelecimento de relações que simultaneamente afectam e exprimem o todo cinematográfico. A vista, apesar de estabelecer relações com as coisas filmadas, com o mundo, está isolada no que diz respeito à textura do todo cinematográfico – que está aliás além do todo fílmico, porque não se resume à soma dos planos, as suas partes – sendo desse modo uma imagem-movimento ainda e apenas em potência. Do mesmo modo, estes programas, de cuja constituição está ausente a construção de uma temporalidade, são já uma preparação, não só do filme, mas da montagem, e do tipo de relação nova que esta estabelece, onde cada objecto articulado é simultaneamente o mesmo e outro, pela articulação (“Thèses sur le mouvement: premier commentaire de Bergson” - primeiro capítulo de *L’Image-Mouvement*). Sobre essa transformação vale a pena consultar o breve artigo onde Yuri Tsivian analisa as regras impostas pelos censores da Rússia de 1900 à *programação* das imagens de membros da família real – e digo programação porque, depois de levantarem a proibição à projecção destas imagens (a sua captação não estava significativamente proibida), o controlo dos censores se dirigiu à localização destas imagens nos programas, e às imagens que lhes podiam ser contíguas – e articula-as com algumas descrições de programas dos mesmos anos pelos espectadores da altura, descobrindo aí uma sensibilidade para a montagem que justificava a preocupação dos censores (Tsivian, Yuri. “Some historical footnotes to the Kuleshov experiment” in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser (Londres: BFI, 1990) 247-255).

⁹⁶ Sobre o acompanhamento verbal e oral das projecções, Germain Lacasse leva longe a análise do seu papel na preparação de uma “linguagem” inextricável de uma “instituição” cinematográfica (partilha com Noël Burch a identificação desta inextricabilidade), pela integração das imagens projectadas num

depende a selecção e ordem da projecção dos quadros da audiência para que projectavam⁹⁷. Baseados sobretudo numa progressão narrativa mais do que na articulação temporal ou espacial dos quadros, estes programas constituíam-se como apresentações heterogéneas e abertas (não fixadas pelos limites de uma forma), de carácter único e irrepetível, que não só misturavam quadros de diversas origens como os articulavam frequentemente com elementos extra-fílmicos – a locução, a música. Foi essa abertura e heterogeneidade que pouco a pouco o filme veio suspender para integrar e fixar.

Claramente, a circulação de representações da *Paixão* é apenas mais um exemplo da estratégia comercial do cinema destes anos. No que diz respeito a essa prática – que, resumidamente indica que a programação, a organização dos programas, precedeu e preparou a montagem e, portanto, o filme – é preciso ainda destacar a descrição e comentário que sobre ela fazem dois historiadores (a que regressaremos mais tarde).

Tom Gunning, na comunicação que apresentou no 34º Congresso da FIAF (Brighton, 1978), que a vários níveis e por várias razões se tornou incontornável para o estudo do período aqui em questão, faz um levantamento das características deste cinema agregando-as naquilo a que chama um “estilo não-contínuo do cinema dos primeiros tempos”⁹⁸. Essas características, que Gunning apresenta como conclusão de uma identificação da predominância do plano único e/ou dos planos independentes (sem

“universo logocêntrico” e dominante. No já citado Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*. O texto inclui um levantamento geográfico destas práticas, e não apenas cronológico.

⁹⁷ Charles Musser faz um levantamento das apresentações das peças da *Paixão* que circularam, no final de 1890, pelos EUA, articulando pontualmente essa circulação e a variação nos programas com a variação da reacção à sua apresentação pelos grupos religiosos. Fosse por razões de censura ou outras, Musser descreve como não houve dois programas iguais na apresentação destas peças – no capítulo “The exhibitor plays a creative role: 1897 – 1900” de *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Nova Iorque: Maxwell Macmillan Internacional, 1990), 193-225.

⁹⁸ Gunning, Tom. “The Non-Continuous Style of Early Film (1900-1906)” in Holman, *Cinema 1900-1906: An analytical study*, 219 – 229. O uso do termo “estilo” é, neste âmbito, problemático. É esse termo, e a homogeneidade para que aponta, que vale à apresentação de Gunning no contexto do congresso e mesmo posteriormente uma forte crítica de outros historiadores e estudiosos do período. Cito para já a crítica de Noël Burch, que prefere sublinhar a forte apetência e tendência pró-narrativa desse cinema, relacionando-o sobretudo com o cinema narrativo e inclusivo que se seguiu e que desenvolveu aquilo a que chamou um “modo institucional de representação”. Mesmo considerando que o cinema primitivo – Burch não se descarta do termo, mesmo com a revisão do seu uso, o que é significativo no seu trabalho – é por natureza heterogéneo, Burch acha importante sublinhar as pressões ideológicas a que este está desde logo sujeito, e, no movimento oposto ao de Gunning, procura, não encontrar aquilo que o caracteriza, mas aquilo que nele fez com que posteriormente, no âmbito da crítica e da história, nele fossem vistas “anomalias”, termo que Gunning usa nesta comunicação, admitindo os problemas que a ideia de “estilo” aplicada ao período levanta, mas sem descartar a noção.

continuidade narrativa entre si), são, resumidamente, as seguintes: a provocação ou apelo directo ao espectador (o exemplo será o apontar da arma directamente à audiência, por Barnes, o líder do bando de *The Great Train Robbery*), a elipse (na acção e entre dois planos e sobretudo para efeitos cómicos), a repetição da acção, o formato antológico (umas das ilustrações que Gunning dá para este formato é *A Search for Evidence* (Biograph, 1903), onde as cenas-quadro se sucedem, heterogéneas e separadas, e estão apenas ligadas pela imagem de alguém que espreita), a articulação de planos heterogéneos (por exemplo, planos documentais e planos de estúdio), a auto-suficiência dos planos (os *tableaux*), o isolamento de alguns desses planos em relação à restante narrativa (normalmente para apresentar personagens, o que faz com que Gunning os denomine *introductory shots*). Aquilo que aqui parece importante sublinhar desta lista de características que Gunning encontra no enorme visionamento de filmes que precedeu a organização do Congresso da FIAF em 1978 é o termo *antologia*, que se tornará importante para a história da programação, como veremos quando abordarmos a estabilização das suas práticas: apesar de Gunning considerar a antologia uma destas estratégias que apontam para a existência de um estilo no cinema dos primeiros tempos, caracterizado pela sua descontinuidade, o termo alberga todas as outras características que o historiador elenca. De facto, seja sob a forma de planos introdutórios, que apresentavam personagens ou situações, planos de outra natureza e sem relação com o desenvolvimento diegético, ou sob a forma de *tableaux*, com a apresentação das acções de modo alegórico, frontal e fixo, ou ainda pela justaposição de planos de natureza muito distinta numa mesma textura fílmica, todos estes recursos apontam para uma relação de tipo antológico com os planos, isto é, uma relação onde não só estes mantêm a heterogeneidade entre si e se apresentam como auto-suficientes, mas sobretudo onde estes se mantêm disponíveis para serem separados e remisturados vezes sem conta, em novas e sempre abertas edições – o termo “antologia” sublinha precisamente este carácter editado e editável dos conjuntos de planos.

Nöel Burch faz o segundo comentário que é importante destacar aqui. Sobretudo ocupado com a análise da dominação do cinema por uma certa (e acertada) estrutura narrativa, Burch destaca da apresentação das representações da *Paixão* não aquilo que se destacou acima – o seu uso pelos exibidores, e a sua mistura com elementos extra-fílmicos – mas a sua importância enquanto primeira manifestação de uma montagem

pró-narrativa⁹⁹. Esta constatação aparece no texto de Burch que foi distribuído e complementou a sua comunicação no Congresso de Brighton para apoiar uma reflexão sobre a importância do reconhecimento na construção dessas narrativas fílmicas primitivas:

Without the aid of a single inter-title, sometimes presumably without even a narrator, these sequences of visually autonomous tableaux nevertheless formed an easily recognizable narrative progression, where everyone knew what had gone before and what was coming next, and where everyone spontaneously furnished all the necessary mental “articulations”.¹⁰⁰

Burch está, ao contrário de Gunning, menos interessado em isolar e caracterizar o cinema do período que, significativamente, continua a chamar “primitivo” – e isto apesar de a expressão ter sido posta em causa, precisamente por alturas do Congresso, por reflectir uma certa posição dos historiadores, aí fortemente criticada¹⁰¹ –, e mais interessado nas fundações ideológicas e nas pressões que foram operadas sobre o cinema para que se começasse a organizar através de narrativas, estruturadas de um modo que Burch considera acertado e institucionalizado – o “modo institucional de representação” –, de que descobre indícios, desde sempre, no cinema. As estratégias de reconhecimento fazem parte destes indícios, para Burch, que as associa, com precisão, a

⁹⁹ “The first manifestations of a narrativity through montage (the juxtaposition of several shots temporally and spatially disjoined, and linked principally by a knowledge of the story to which they refer: a system of which *Uncle Tom’s Cabin* is a belated and fully achieved example) were the innumerable versions of *The Passion* which flourished in both Europe and America after 1896.” Burch, Noël. “Porter, or Ambivalence”, 106.

¹⁰⁰ Burch, “Porter, or Ambivalence”, 106.

¹⁰¹ O problema da designação prende-se, também, com o carácter do objecto: heterogéneo, contraditório, instável por natureza, difícil de nomear por causa disso. “Primeiros tempos”, a expressão que se torna depois dominante, fica com essa heterogeneidade – pelo plural – e designa um indefinido intervalo cronológico; “primitivo”, ainda que indique uma unidade, o que faz é sobretudo sublinhar uma relação (problemática) entre uma contemporaneidade e esse cinema enquanto coisa estável, e sublinha os meandros (históricos, culturais, ideológicos) pelos quais foi estabilizado. É por isto mesmo que é tão significativo que Burch mantenha o uso da expressão, nesse Congresso e depois: “Je tiens à justifier l’emploi que je continue de faire de ce terme, discrédité dans d’autres disciplines en raison de la charge ethnocentrique qu’il porte. Ce cinéma est bel et bien primitif, d’abord au sens de «premier», «originel», mais aussi au sens de «fruste», «grossier» selon toutes les normes qui sont devenues les nôtres dans les pays industrialisés qui en sont seuls responsables.» (Burch, Noël. *La lucarne de l’infini (naissance du langage cinématographique* (Paris : L’Harmattan, 2007), 8). Em «From ‘Primitive Cinema’ to ‘Kine-Attractography’ », André Gaudreault faz uma revisão dos usos destes diferentes termos (*in Cinema of Attractions Reloaded*, Wanda Strauven, ed. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2006, 85-99). “‘Primitive’ Cinema: A Frame-up? Or the trick is on us”, artigo de Tom Gunning publicado no *Cinema Journal*, vol.28-nº2 (1989): 3-12 contextualiza por outro lado os equívocos no uso do termo.

um gesto programador. Diz o seguinte sobre um dos filmes feitos a partir da conhecida (e reconhecível) história de *Uncle Tom's Cabin*, que associa, por isto mesmo, às representações da *Paixão*:

Each tableau is preceded by a title, such as 'Eliza asks Tom to Go Away with Her'. Apart from their obvious reliance on the spectator's previous knowledge of the novel (the title quoted is the first in the film), these succinct titles always refer to the climax of the tableau, often still some time away. For example, 'Eva and Tom in the Garden' introduces a tableau which begins with a long dance number performed by black servants before Eva and Tom make their entry. There is therefore no direct causal link between title and image of the kind which was, of course, to become the rule after 1915 (and which would find its equivalent in the word/image relationship after 1929). Each tableau is thus programmed in advance, each coup de theatre is 'given away' in advance, which obviates all effect of suspense and induces, with the complicity of the audience, an expectation quite different from the kind of expectation involved in the bourgeois theatre and novel, for instance. Actually, the notion of suspense is entirely irrelevant here, since the audience, knowing the story already, ultimately did not come to discover its twists and turns, but to look at the pictures, to enjoy the concatenation of a series of photographs illustrating a text which was to be found elsewhere: it came to participate in a ritual of confirmation.¹⁰²

Os historiadores tendem a sublinhar a importância da novidade durante este período, tanto no que diz respeito à organização dos programas – e às mudanças das tendências nessas práticas – como no que diz respeito às condições de projecção, ou mesmo à organização da imagem¹⁰³. Tem interesse, portanto, que Noël Burch se refira

¹⁰² Burch, "Porter, or Ambivalence", 105.

¹⁰³ Ainda que use a expressão "*novelty period*" para se referir ao início dos anos 90 de 1800, e para se referir ao uso do cinematógrafo nas primeiras projecções, Charles Musser é um dos historiadores que destaca a importância da novidade e a necessidade de encontrar estratégias diversificadas – a vários níveis – para manter o interesse do público nas projecções (por exemplo, em "The Nickelodeon era begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation" in Elsaesser, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, 256-274). Eileen Bowser, autora de importantes estudos sobre o período e também responsável pela organização dos programas que precederam a organização do 34º Congresso da FIAF, diz na abertura do Congresso: "(...) the key word for the films we saw is 'novelty'." ("Preparation for Brighton – The American Contribution" in Holman, *Cinema 1900-1906: An analytical study*, 5). E Noël Burch, referindo-se precisamente ao plano de Barnes entregue em separado aos exibidores, tira grandes consequências da articulação desta separação e do desejo de novidade: "This shot is rich in its implications. In the first place, in addition to being what was no doubt an excellent publicity gag aimed

aqui à importância do reconhecimento. Na sua comunicação, essa importância serve sobretudo para sublinhar que a estabilização da narrativa (e dos seus modos) é uma experiência cumulativa e progressiva, e que o desejo de envolver e integrar o espectador no mundo diegético do filme orientou o desenvolvimento de estratégias diversificadas, que precederam a fixação dessa narrativa num modo institucional, e portanto reflectem a tendência que o filme acabou por fixar. Mas se articularmos esse desejo e essas estratégias com a predominante e também influente necessidade de novidade – sentida mais fortemente pelos exibidores à medida que o cinema se foi tornando um espectáculo autónomo¹⁰⁴ – o que encontramos é um estranho e contraditório equilíbrio, que não será inócuo para a história da programação. Ou seja, ao mesmo tempo que as vistas e os primeiros filmes circularam pelos programas organizados à volta e para o espectáculo do acontecimento (a projecção), ensaiam-se modos de receber e integrar o espectador, apelando não ao novo mas àquilo que ele já conhece. Esse estranho equilíbrio – entre a novidade e a preparação de um “ritual de confirmação” – terá, como veremos, grande importância para compreender os movimentos de estabilização da programação, o que inclui compreender aquilo que ela é hoje.

Para já, contudo, o que é preciso sublinhar é que este uso particular do intertítulo (antes do quadro) corrobora a independência de cada plano, que assim integrava a sua própria programação, o que o libertava de um lugar específico na estrutura diegética e libertava o exibidor-editor no trabalho da sua articulação no programa. Este uso do intertítulo, com função programadora, prepara ou antevê a posterior programação dos planos pela montagem, prática que, *grosso modo*, passa a desenhar um lugar específico para os planos. Se por um lado os produtores procuram estratégias para fixar a construção fílmica numa forma, estratégias que culminam numa centralização do

not at the audience but at the exhibitors (at a time when they were beginning to clamour for novelty), the gesture of allowing exhibitors to chose where to place the shot suggests that the production executives, even though they may have realized what it introduced into the Lilliputian world of the remaining tableaux in terms of a individualized presence, had absolutely no idea what to do with it. Not only did they feel it impossible (they were in fact not yet in possession of the necessary syntactical means) to introduce this shot during the course of the film – would it not break up just this effect of continuity which had been so hardly won? – but they were very probably unable to settle the problem of whether it should go at the beginning or the end.” (Burch, “Porter, or Ambivalence”, 108)

¹⁰⁴ Nos EUA, essa autonomização aconteceu sobretudo por via das salas a que se chamou os “Nickelodeon”, por referência ao preço do bilhete, que proliferaram ferozmente por todo o país – sobretudo nas grandes cidades – por volta de 1906. Eileen Bowser faz uma descrição pormenorizada do ambiente competitivo que envolveu esse negócio, nesses anos – um “gold-rush business in the midst of the economic recession of 1907” – bem como das estratégias de programação e composição sócio-cultural da sua audiência em *The transformation of cinema 1907-1915* (Berkeley: University of California Press, 1990).

trabalho de edição nas suas mãos, por outro lado o trabalho do exibidor e a sua experiência na organização dos programas preparam a posterior montagem e o filme, ensaiam a própria constituição do quadro em plano. É precisamente este lugar instável, que exibição e edição partilham, que *Anders, Molussia* simultaneamente recupera e questiona, problematizando o lugar do plano no filme, e destabilizando o filme como forma programada. A história do aparecimento dessa forma sustenta e dá corpo à relação que o filme de Nicolas Rey estabelece entre a aleatoriedade da projecção e a auto-suficiência de cada um dos seus planos.

Consideremos agora *Life of an American Fireman*. O filme, hoje inseparável da controvérsia que o envolveu quando, em meados dos anos 70, se descobriu que a ordem dos planos até então considerada pelos historiadores não era aquela que teria sido projectada em 1903, permite localizar a independência dos planos para que aponta a aleatoriedade na projecção do plano de Barnes em *The Great Train Robbery* no campo particular das relações espaço-temporais que um filme desenha e estabelece – aspectos inextrincáveis também em *Anders, Molussia*. E se a aleatoriedade e a independência dos planos permite, no que diz respeito à história da programação, perceber que esta começou por ser um movimento de articulação de planos num programa que o filme veio fixar, observar agora de que modo essa independência se resolvia nas relações espaço-temporais dos planos do princípio de 1900 permite perceber que a programação é, na sua raiz, uma operação criadora de sentido – que o filme veio fixar um programa em mais do que uma acepção da palavra¹⁰⁵.

Life of an American Fireman segue a intervenção de um corpo de bombeiros num edifício em chamas desde o momento em que soa o alarme no quartel, interrompendo o sono dos bombeiros, até ao momento em que os habitantes do edifício estão a salvo. Na sequência central do filme, que é aquela em que se concentrou a

¹⁰⁵ Até pelo menos 1930, os filmes com maior duração estavam muitas vezes distribuídos por “programas” – é o caso de *Intolerance* (David W. Griffith, 1915), cuja folha de sala Seymour Stern publica no segundo volume de *Griffith*, de que são publicados excertos, incluindo este material, neste volume (que foi onde o encontrei): Sitney, P. Adams, ed.. *The Essential Cinema: essays on the films in the collection of Anthology Film Archives* (vol.1) (Nova Iorque: Anthology Film Archives / New York University Press, 1975). E não me parece que seja apenas por afinidades com o teatro ou com a literatura que os filmes estavam distribuídos por estes programas, uma vez que estes eram frequentemente exibidos ao longo de várias sessões e mesmo diferentes dias, apontando assim para uma persistente autonomia dos segmentos dos filmes, que dos planos passam aos “episódios” (outra das maneiras pelas quais a projecção destes programas era anunciada). De qualquer forma, este é apenas um dos programas que o filme veio progressivamente fixar; o outro, como se verá já de seguida, é um programa narrativo.

polémica discussão, segue-se o salvamento de uma mulher e de um bebé, de dentro de um mesmo apartamento do edifício em chamas. Ora, na cópia depositada no Museum of Modern Art (Nova Iorque), durante algum tempo a única conhecida, os planos deste salvamento estão montados pela ordem hoje considerada convencional, típica daquilo a que Noël Burch – por altura deste Congresso, já o vimos, e em parte como consequência desta revisão do filme de Porter – chama o “modo institucional de representação”: há um intercalar das cenas do interior e do exterior do edifício, vendo-se (resumidamente) o bombeiro entrar no quarto, levando depois a mulher por uma escada que entretanto tinha sido encostada na parede exterior do edifício, voltar ao apartamento para recolher o bebé e voltar ao exterior para então se reunir com a mulher e o restante corpo dos bombeiros ¹⁰⁶. A montagem segue e respeita portanto a ordem temporal dos acontecimentos, quebrando para tal a unidade e a integridade da acção tal como acontece nos espaços. Aquilo que algumas cópias recentemente encontradas tinham vindo, pelo contrário, comprovar, por altura do Congresso de Brighton, é que a ordem pela qual os planos tinham sido mostrados nas primeiras projecções do filme não era essa: confirmou-se então que o filme não intercalava as acções do interior e do exterior, e que só depois de completa a acção no interior do apartamento se passava à acção tal como ela acontecia no exterior. O que quer dizer que, de modo a não quebrar a unidade espacial, o filme mostrava a mesma acção duas vezes, filmada de duas perspectivas ou dois pontos de vista diferentes. O filme dava portanto prioridade à integridade espacial, em vez de dar prioridade à fabricação de um tempo ficcional – uma temporalidade imaginária que, de facto, depende de e exige uma quebra na unidade de espaço.

Vários terão sido os factores que levaram a que alguém (desconhecido) montasse os planos deste filme de modo a reconstruir um tempo ficcional para a acção e de modo a ocultar a repetição necessária à reconstrução filmada do acontecimento, mas prejudicial para a ilusão de continuidade, necessária à ficção – repetição de que o

¹⁰⁶ Barthélémy Amengual, a propósito de uma emissão de *Life of an American Fireman* em Dezembro de 1974 no terceiro canal da televisão francesa, e da discussão que esta gerou, faz um levantamento e uma análise exaustiva das descrições da continuidade desta sequência tal como tinha sido feita pelos historiadores até então, a partir dos vários materiais disponíveis - considera sobretudo a descrição de Jacques Deslandes (baseada na chamada “continuidade Jamison”, uma série de 16 fotografias conservadas por um funcionário da casa de produção de Thomas Edison), Georges Sadoul e Lewis Jacobs (que parte da descrição da narrativa no catálogo Edison) – assinalando as incongruências entre elas, e a partir daí sugerir uma hipótese de montagem que se provará ser a correcta. Amengual, Barthélémy. "Un point d'histoire: 'The Life of an American Fireman' et la naissance du montage" in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17(1975): 23-27.

cinema continuou a precisar mas que aprendeu a esconder. Noël Burch talvez tenha sido quem mais longe levou, na altura do Congresso, a reflexão sobre os meandros ideológicos que terão feito com que os historiadores vissem nesta sequência uma continuidade que ela não tinha. A sua reflexão sobre as pressões que foram operadas sobre o cinema e que conduziram a um modo correcto, homogéneo, institucionalizado e fixo de construir uma narrativa, e em geral a discussão que envolveu essa sequência de *Life of an American Fireman* nesse 34º Congresso da FIAF (e não só), foram fundamentais para perceber que esse programa narrativo, de índole ideológica, dominou não só os modos de fazer cinema mas também os modos de pensar sobre ele e fazer a sua história. Diz Burch:

For if it prove to be authentic (and for the moment I have no real evidence to the contrary), it might mean that the aspiration to this linear ubiquity which was to become characteristic of the institutional mode had reached a level where it could be written down but not yet realized on film – not because of some technical obstacle, but because of an enormous blind spot difficult for us to analyze. However, the fact that once these two shots were filmed, it was decided to connect them in a manner implying an obvious non-linearity rather than disturb the unity of the spatial viewpoint, seems to me to say a good deal about the alterity of the relationship these early films entertained with the spectators who watched them. Does it not suggest that the feeling of being seated in a theater in front of a screen had, for spectators then, a sort of priority over the feeling of being carried away by an imaginary time-flow, modelled on the semblance of linearity which ordinary time has for us?¹⁰⁷

Tanto a independência dos planos em relação a um fluxo narrativo – que o plano de Barnes, entregue em separado aos projeccionistas, exagera – como a concentração e integridade espacial dos planos de *Life of an American Fireman* apontam para um aspecto de várias maneiras comentado no 34º Congresso da FIAF, que Noël Burch destaca aqui: a prioridade dada ao *mostrar*, nos filmes do período visionado (1900-1906). Não é inocente que Barnes aponte a sua arma directamente ao espectador e que esse gesto sublinhe a presença do ecrã. De facto, e apesar de se encontrarem nesse período ensaios da integração do espectador no mundo diegético do filme – Noël Burch

¹⁰⁷ Burch, “Porter, or Ambivalence”, 110-111.

destaca, por exemplo, as *Hale's Tours* como um desses ensaios –, que exige a ocultação do ecrã, tanto o plano de Barnes como a integralidade espacial de *Life of an American Fireman* apontam para uma prioridade dada ao “estar em frente a um ecrã” e não ao desenvolvimento de estratégias para transportar o espectador “por uma continuidade temporal imaginária” – e a ideia de transporte é importante, já o veremos.

Esta prevalência do mostrar sobre o narrar é também mencionada por Tom Gunning que descreve a transição entre uma prática exibicionista e irruptiva no cinema antes de 1906/1907, para uma prática, posterior, movida e concentrada numa narrativa. A primeira, baseada na ideia de espectáculo, estava organizada à volta de “atracções”, isto é, organizada à volta do desejo de mover o espectador – como nas atracções das feiras ou do circo –, termo que, tomado e adaptado do léxico eisensteiniano¹⁰⁸, se tornou influente e voltou recentemente a integrar e mesmo a organizar parte do léxico dos estudos fílmicos, sobretudo nas investigações que regressam hoje ao primeiro cinema à procura de pistas para a compreensão do regime contemporâneo de exibição do cinema¹⁰⁹. No texto onde introduz o termo¹¹⁰, Gunning sublinha várias vezes de que não

¹⁰⁸ Muito rapidamente – porque uma revisão completa do termo exigiria uma revisitação de praticamente toda a teoria e terminologia de Eisenstein e de todos os seus comentadores – a noção é usada pelo cineasta primeiro no contexto do teatro, e no âmbito da sua prática de encenador (para o *Proletkult*, o movimento pela “cultura proletária”), e depois é usada no âmbito do cinema com a carga que tem no circo ou nos espectáculos de feira: as atracções correspondem àquilo que nesses espectáculos aparece e é sentido como um choque, violento e obrigatoriamente inesperado. Apesar de ser proposto numa fase inicial da prática – inclusive teórica – de Eisenstein, é no entanto possível fazer acompanhar todo o desenvolvimento dessa prática por esse conceito, nomeadamente no que diz respeito à reflexão que Eisenstein desenvolve, de modo muito profundo e por isso ainda importante, sobre o carácter orgânico da obra de arte e a sua correlação ou modelação pela emoção. Eisenstein dedica-se longamente à descrição da correlação entre o movimento do filme, por um lado, enquanto acompanhamento de uma visão, e o espectador, por outro. As “atracções” correspondem à dimensão mais física e literal dessa correlação. O texto que introduz o termo no cinema é “Montage of Attractions” (1923) e está publicado por exemplo em Eisenstein, S.M. (1942). *The Film Sense*, ed. Jay Leda. (Orlando: Harvest, 1975), 230-233

¹⁰⁹ A antologia editada em 2006 por Wanda Strauven com a Universidade de Amesterdão foi provocada e totalmente organizada em volta e a partir do termo: *Cinema of Attractions Reloaded*. (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2006). A antologia pertence a uma série editada por Thomas Elsaesser para a Universidade de Amesterdão, que em larga medida faz passar as suas preocupações com as alterações actuais no cinema – a série tem como título “film culture in transition” – por estudos do primeiro e pré-cinema. Há pelo menos mais uma publicação que faz esta revisão do conceito tal como é introduzido por Gunning nos anos 80 (por vezes com André Gaudreault): Paci, Viva. *La Machine à Voir: à propos de cinéma, attraction, exhibition* (Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2012), inclui prefácio de Gunning. De um modo geral (e não sem excepções), o termo tende a ser tomado sem grande crítica, passando-se inclusivamente ao lado da discussão que gerou quando foi introduzido, sobretudo por tomar como unívoca uma prática – a dos primeiros filmes – que por natureza era disruptiva e heterogénea, movimento aliás iniciado na apresentação que Tom Gunning fez no Congresso da FIAF de 1978, através da ideia de “estilo”, já na altura muito questionada. O que me parece potente no termo são menos os objectos ou práticas que ele consegue albergar, e mais, como se verá, o seu valor paradigmático – só assim se justifica chamar este conceito a um texto que se inicia com um visionamento de *Anders, Mollussia* (filme muito pouco atractivo).

se trata de uma transição radical entre uma prática e outra. Mas a certa altura usa uma palavra particularmente importante no que concerne a história da programação e estas relações que se estão a tentar descrever aqui entre *Anders, Molussia* e o cinema deste período: diz ele que os efeitos especiais, resquícios desta prática exibicionista no cinema posterior e também de hoje, são na verdade “atracções domesticadas”¹¹¹ (*tamed*). Ao usar esta palavra – domesticação – Gunning coloca a ordem no centro desta viragem narrativa. Parece dizer (de facto, não é totalmente claro ou consequente) que a narrativa veio pôr ordem naquilo que antes era uma organização de imagens não domada, disruptiva, explosiva – ordem que tem assim ligação com a ideia de “institucional” tal como é proposta por Noël Burch para descrever a prevalência de um outro paradigma no cinema, por volta dos mesmos anos¹¹².

É claramente abusivo considerar que há em *Anders, Molussia* uma prática exibicionista e pró-espectacular como aquela que é assim descrita sobretudo por Tom Gunning, e que é o que o faz recorrer ao termo atracção¹¹³. Mas o que se encontra ao

¹¹⁰ Gunning, Tom. “The Cinema of Attraction: early film, its spectator and the avant-garde”, *Wide Angle* vol.8-nº3 (1986): 63-70. Wanda Strauven, na introdução à antologia citada, faz um levantamento exaustivo dos textos em que Tom Gunning (com e sem Gaudreault) usa o termo: Strauven, *The Cinema of Attractions reloaded*, 11-16.

¹¹¹ Gunning, “The Cinema of Attraction”, 70.

¹¹² De facto, e apesar das críticas que Noël Burch dirige à caracterização que Gunning faz do cinema do período, o seu “modo institucional de representação” não está longe desta ideia e complementa-a, levando-a mais longe. Enquanto Gunning se concentra na transição de uma prática heterogénea, fundada numa preponderância da presença perante o ecrã, onde o filme não era ainda uma forma estável, para uma prática onde a linearização e a narrativa tomam preponderância, onde o ecrã passa a estar disfarçado a favor de uma incorporação do espectador na corrente diegética, que passa a estar fechada e completa numa forma fixa e estável, Burch dilui esta transição numa rede de pressões - a cultura popular, os modos de representação burgueses, e uma tendência pró-ciência – que vê serem operadas desde sempre no cinema, que tem portanto em si inscrito desde o princípio e como horizonte esse “modo institucional de representação” mesmo antes de este acabar por se tornar dominante.

¹¹³ É portanto relevante que, na primeira versão do texto, publicada na *Wide Angle*, Tom Gunning use, no título, o termo na sua forma singular – importância mais ou menos relativizada pela publicação de uma versão revista, em 1990, onde já usa o termo no plural (Wanda Strauven chama a atenção para essa diferença no texto que introduz a antologia já aqui referida - *The Cinema of Attractions reloaded* - sem contudo levantar mais do que perguntas sobre a alteração). As “atracções”, no plural, apontam directamente para os espectáculos e truques de feira, simultaneamente sublinhando as condições de exibição do primeiro cinema e o seu carácter exibicionista, e fazendo uma ligação directa com o modo de entrada do termo na teoria do cinema; já atracção, no singular, e especialmente porque o seu uso no campo do cinema carrega um posicionamento em relação às “atracções”, elimina todo o carácter particular das condições de projecção, e essencializa a particularidade da relação com o espectador que essas projecções criavam, podendo, teoricamente, incluir experiências muito distantes desse ambiente das atracções, de carácter inclusivamente imersivo – como aliás propõe Charles Musser, no texto que escreve para essa antologia: “A cinema of contemplation, a cinema of discernment: spectatorship, intertextuality and attractions in the 1890’s” -, partindo contudo da ressalva de que está a caracterizar um primeiro cinema que Gunning não prevê no termo que usa. Parece-me assim que atracção, no singular, tem um valor paradigmático e só esse poderá descrever a ligação entre *Anders, Molussia* e *The Great Train Robbery* e *Life of an American Fireman*. É preciso também dizer que não é incomum a associação entre

seguir a aleatoriedade da projecção dos segmentos e a integridade e auto-suficiência do espaço contido em cada plano de *Anders, Mollussia* é a mesma prevalência do mostrar sobre o narrar: o filme de Nicolas Rey resiste à acção dominadora da montagem, e deixa cada plano a trabalhar por si, e cada capítulo solto a criar relações descontroladas e não previstas com o capítulo que o antecede e o segue. O filme de Rey, e aqueles que Porter fez para Edison, aproximam-se então pelo modo como *dispõem* os materiais fílmicos – o espaço em cada plano, os planos entre si¹¹⁴. E o que fazem é com isso desenhar uma circulação sem sentido e literalmente desorientada e descontrolada (não domesticada, *untamed*) pelos espaços, uma *topografia disfuncional* – porque não ordena um sentido.

Esta circulação sem sentido tem ressonância nalgumas práticas e contextos de exibição dos mesmos anos. Destacar-se-ão aqui três. A primeira, relativamente exterior ao contexto do cinema, é a passadeira rolante que, na Feira Mundial de Chicago (1893), foi construída em direcção ao lago Michigan, uma passadeira que portanto e, ao contrário da de Paris de 1900 que desenhava um percurso, não levava a lado nenhum¹¹⁵. A segunda é a localização que as atracções, entre as quais as projecções de cinema, ocupavam nas Exposições Mundiais no fim do século XIX: colocadas estrategicamente num espaço intermédio e de passagem, estas atracções caracterizavam-se pela efemeridade e pela desorganização caótica dos estímulos visuais, contrapondo-se à

estas estratégias a que Noël Burch veio a chamar, não “exibicionistas”, mas “expulsionistas” (Burch, *La Lucarne de l’infini*, 219) e a prática cinematográfica das vanguardas, com que *Anders, Mollussia* pode ser eventualmente aproximado pelo seu carácter experimental, de questionamento da forma fílmica por via do próprio filme; aliás, o próprio texto onde Gunning inaugura o uso da expressão “cinema da(s) atracção (ões)” começa por ser um texto sobre essa relação (como o subtítulo indica).

¹¹⁴ Gaudreault – que trabalhou com Gunning numa apresentação para uma conferência em Cerisy (“Nouvelles approches de l’histoire du cinema”, 1985) que preparou a saída do texto na *Wide Angle* – propõe o termo *monstration* em “Film, récit, narration: le cinéma des frères Lumière” (*Iris* 2.1 (1984): 61-70), termo que de alguma forma trabalha e comunica com a(s) atracções (ão) de Gunning e que poderia facilitar a aproximação entre os filmes de Rey e de Porter, por neutralizar o elemento espectacular das atracções. Mas ao mesmo tempo concentra-se na mesma relação que se estabelece com o espectador, e o que me parece ficar a descoberto nesta aproximação entre as estratégias formais dos filmes, é, antes disso, uma mesma concepção espacial com consequências para o traçado do sentido.

¹¹⁵ A referência a esta passadeira foi encontrada em Huhtamo, Erkki. “(Un)walking the fair: about mobile visualities at the Paris Universal Exposition”, *Journal of Audiovisual Culture*, vol. 12 – 1 (2013): 61-88, <http://www.sagepub.com/content/12/1/61> (último acesso a 5 de Abril, 2013). O autor sublinha o carácter híbrido da passadeira em Paris, entre o espectáculo (a cidade como espectáculo ou o espectáculo da cidade – a passadeira saía dos limites da exposição) e a utilidade, e assinala o seu paralelismo com as atracções; assinala a comparação que na altura os comentadores fizeram entre os panoramas e a passadeira, mas assinala também a diferença entre eles: nos panoramas as pessoas circulavam procurando observar todos os pormenores da pintura estática, na passadeira eram as cenas que circulam, porque ainda que o corpo de quem vê esteja a ser movido, não há movimento desses observadores. “The Trottoir roulant turned a vibrant city into a panoramic visual spectacle, where each “scene” was a kinetic “living picture”.” (73)

organização ordenada, racional e pedagógica das exposições nos edifícios fixos dessas feiras: o que nesses espaços intermédios se promovia era uma circulação sem orientação e descentrada¹¹⁶. A última prática que se destacará aqui é a do *loop* na construção dos primeiros programas de cinema: durante os anos 90 de 1800, era frequente os programas do Vitascope mostrarem pequenos filmes, com cerca de 20 segundos cada, por ciclos, repetindo a sua projecção, pela mesma ordem, ao longo de uma mesma sessão¹¹⁷ – prática que, aliás, podemos associar à projecção de *Démolition d'un mur* (Auguste Lumière, 1896), no sentido da acção e ao contrário, frequente nas primeiras vezes que foi exibido.

Tanto a passadeira de Chicago como a localização das atracções no espaço das Feiras, ou a projecção em *loop* dos filmes nos programas do Vitascope, ou a projecção invertida de *Démolition d'un mur* apontam para uma mesma relação com o sentido, uma relação de tipo a-teleológico e paisagístico¹¹⁸, sem programa, onde cada imagem – sejam as imagens da cidade que se sucedem, vistas da passadeira, sejam as vistas

¹¹⁶ Tom Gunning (em “The world as object lesson: Cinema audiences, visual culture and the St. Louis world’s fair, 1904”, *Film History* vol.6 – nº4 (1994): 422-444) dedica-se sobretudo a descrever esta oposição entre a ordem racional e pedagógica da exposição nos edifícios da Exposição e a desorganização caótica de estímulos visuais das atracções, e conclui que existia uma relação “ambivalente” com estes espectáculos, que a sua colocação nas margens da exposição comprova: “The orderly facades of the main exhibition buildings, the neo classical palaces, the Grand Basin and the Court of Honor, which formed, as Neil Harris puts it, ‘the visible centre, the ordered heart, the source of control’ of the Fair occupied a carefully designed central area from which the Fair radiated outward. The Midway dangled like an appendage pointing toward the dispersal of unordered urban space along the risky pathways of pleasure. The actual attractions offered there often played on the disorientation that visual distortion offered, rather than the centred and orderly space of the main Exposition which guaranteed cultural solidity and enriched personal identity. In contrast the amusement areas of the Exposition’s displayed a carnivalesque confusion of identity (...)” (72). Gunning não é obviamente o único a atribuir um carácter pedagógico à organização destas Exposições Mundiais. Veja-se sobre o tema o texto de Tony Bennett, “The exhibitionary complex” em Greenberg, *Thinking about Exhibitions*; o texto é parte do seu estudo sobre o museu: *The birth of the museum: History, theory, politics*. Nova Iorque: Routledge, 2000). Neste texto, Bennett coloca as exposições universais na ascendência do museu, e descreve-as como modo de ordenar as coisas do mundo e de veicular as mensagens (de poder) dos Estados.

¹¹⁷ Descrição encontrada em Charles Musser, “A cinema of contemplation, a cinema of discernment: spectatorship, intertextuality and attractions in the 1890’s” in Strauven, *Cinema of Attractions Reloaded*, 159-176. Musser explica como os projectores Vitascope, desenvolvidos e explorados nomeadamente por Thomas Edison, se diferenciavam do *cinématographe* dos irmãos Lumière neste aspecto: os primeiros permitiam projectar em *loop*, o segundo não. Musser relaciona este visionamento em *loop* com uma experiência de contemplação.

¹¹⁸ Sobre a paisagem e nomeadamente sobre a sua constituição num processo de visão a-teleológica e sua correspondência a uma suspensão de um programa narrativo, ver o artigo “Paisagem: sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza” que escrevi para o *Compêndio de Cinema e Filosofia*, ed. João Mário Grilo e Maria Irene Aparício (Lisboa: Colibri/FCSH-UNL, 2014). Mais uma vez, é possível relacionar estratégias e contextos de exibição com os modos típicos de construção dos planos e dos filmes neste cinema. Sobre a prevalência do plano geral no cinema do princípio de 1900, e a sua importância na condução do olho do espectador, veja-se por exemplo o que Noël Burch diz sobre o “plan d’ensemble grouillant de signes” e o quadro “autárcico” no já citado artigo “Passions, poursuites : d’une certaine linéarisation” in *La lucarne de l’infini*, 165.

filmadas e projectadas pelo Vitascope – ainda que crie uma relação com as outras, não é posta a funcionar com elas. Dito de outro modo, é dada, em todos estes casos, uma prioridade ao acto de ver as imagens à medida que se sucedem, mais do que ao sentido que elas criam entre si, ou ao fim desse acto de ver – mais do que ao transporte, portanto, que a passadeira de Chicago, que não leva a lado nenhum, torna literal. Ora, do mesmo modo, tanto a integralidade espacial dos planos de *Life of an American Fireman* como o plano sem sítio de *The Great Train Robbery* apontam para uma relação do mesmo tipo com o sentido – daí que Noël Burch fale da prioridade dada ao estar em frente ao ecrã mais do que, precisamente, *transportar* o espectador num fluxo temporal imaginário. O trabalho de exposição das imagens umas em relação às outras, como das imagens nos espaços, passou, nestes anos, mais pela disposição do que pela programação.

Em três dos planos de *Anders, Molussia*, a câmara descreve um dos movimentos que já Michael Snow tinha experimentado nas montanhas do Quebec, no filme de 1971, *La Région Centrale*. Um destes planos aparece no início do segmento intitulado “a palavra mais forte” (*the strongest word*) e nele vê-se uma estrada, onde o trânsito circula da esquerda para direita. Atrás dela estão alguns edifícios industriais, estilo Bauhaus – aparecem outros edifícios como estes, talvez até os mesmos, noutros momentos do filme. De repente, a certa altura, o plano começa a rodar sobre si mesmo, mantendo o eixo, perfazendo um movimento que poderíamos comparar com o de um remoinho. Tal como no filme de Michael Snow, aquilo que no princípio parece ser uma tomada de vistas que respeita a topografia de um determinado espaço – o que é mais radical em *La Région Centrale*, onde a câmara varre literalmente o espaço em todas as direcções, como se o estivesse a analisar – rapidamente se torna claro, por causa deste movimento rotativo, e da sua velocidade, que na verdade a câmara não respeita, antes subverte o espaço que julgávamos estar a ver sem perturbações; não é por acaso que Michael Snow separa cada segmento do seu filme com um fundo negro rasgado por uma cruz luminosa: parece sublinhar que o quadro fílmico não é uma janela, mesmo (ou até sobretudo) quando o que vemos é paisagem. A estrada, nesse plano de *Anders, Molussia*, parece, de repente, uma miniatura, e os objectos tornam-se manchas no enquadramento e perdem as suas localizações reais: a estrada é também uma parede, o

céu pode também ser o limite inferior da estrada, o chão também é céu, e quando, a certa altura, o movimento rotativo pára, os carros estão a circular de baixo para cima.

Mais tarde, no mesmo segmento, ouvimos o homem (um amigo de Rey, Peter Hoffman) ler a história do dia em que Burru, o líder totalitário de Molussia, decidiu que queria ser eleito pelo “povo [que ele] que tinha vencido”. “Entre quem devem as pessoas escolher-te?”, pergunta um dos seus colaboradores. “*Entre* não é uma opção”, responde Burru, e segue dizendo que vai substituir a palavra “ou” pela palavra “e”, e que os slogans da sua campanha serão “por Burru e pela paz, por Burru e pela liberdade, por Burru e Molussia”, obrigando as pessoas a votarem nele se estivessem por alguma das outras coisas a que se estava a associar. A “síntese é a grande aliada do terror”, acrescenta o narrador.

Há um outro momento no filme que se pode relacionar com este. Aparece num capítulo intitulado “o que são as relações” (*what relations are*). A primeira coisa que surge depois do intertítulo, em silêncio, é um buraco, através do qual se pode ver uma inextricável rede de ramos e árvores. Depois de algumas imagens de casas localizadas naquilo que parece ser uma pequena cidade, aparece o mar. Quase não há distinção entre as ondas e o céu, têm o mesmo tom pálido, azul. Aí, a câmara começa a mover-se sem seguir nenhuma direcção em particular, um pouco para a direita, depois para a esquerda, como se estivesse a hesitar ou a tremer – em entrevistas, Nicolas Rey diz que a câmara estava a ser movida pelo vento. Ouvimos o homem ler: “Como hei-de começar a minha história? Uma vez que tudo está relacionado, e começar já é inventar (*a fabrication*)”, perguntou Yegussa (um dos narradores no livro de Anders, preso, com Olo, na catacumba que dá o título ao livro). O homem – de que ouvimos apenas a voz, em *off*, sobre a imagem da hesitação da câmara em frente ao mar – lê então as respostas de Olo às dúvidas de Yegussa: “Quando cai uma telha de um telhado, todas as coisas em todos os momentos a fizeram cair. Devemos procurar as causas? Basta sabermos quais são as causas na medida suficiente que nos permita conseguir evitar a queda de outra telha.” “Quantas causas são as suficientes?”, pergunta Yegussa. “Nunca são as que estão mais perto nem as que estão mais longe. As que estão mais perto têm que ver com esta pessoa ou com aquela; as mais longínquas estão tão longe que estão fora do nosso alcance; chamamos às do meio ‘relações’.”

Ao ler Michel Foucault, Gilles Deleuze encontra no diagrama um conceito útil e potente para perceber a organização do poder. Define-o como uma máquina abstracta: o

poder é por essência operativo, não é um atributo que possa ser identificado com alguém ou alguma coisa, é uma relação, uma rede de relações que distribui as pessoas e as coisas, e lhes impõe uma conduta ou um comportamento; ao dispor no espaço, ao ordenar no tempo, o diagrama é a máquina que expõe os elos entre as forças, que são o que constitui o poder – e mais do que uma vez, noutros textos, Deleuze define a montagem como distribuição¹¹⁹. Em *Cartographic Cinema*, de 2007, Tom Conley, interessado em seguir e *mapear* a presença de mapas nos filmes, relaciona a concepção deleuziana do diagrama de Foucault com os filmes. Ao referir-se à noção de Deleuze, Conley sublinha o modo como um filme pode ser considerado uma exposição de relações de força, e o modo como um filme, como um diagrama, programa (Conley usa o termo) a realidade com que se relaciona. Um mapa é aí definido como uma forma que controla e guia a percepção, e o mesmo é dito dos filmes.

Programar é pôr qualquer coisa a funcionar numa direcção precisa, é definir o modo pelo qual qualquer coisa vai funcionar. Ao apresentar um país imaginário através de sequências de espaços independentes, projectados numa ordem aleatória, *Anders, Molussia* subverte a raiz programática do cinema. Os investigadores que estudaram os textos de Günther Anders concordam em considerar que uma das preocupações mais insistentes no seu trabalho é a possibilidade de o homem ser dominado, subjugado pela tecnologia – Anders refere-se, a esse nível, a uma superação daquilo que pode ser imaginado por aquilo que a tecnologia pode produzir. Torna-se muito significativo, portanto, que Nicolas Rey crie uma terra imaginada subvertendo o princípio programador da montagem cinematográfica. Cria com isso uma máquina topográfica desregulada, descontrolada, uma topografia disfuncional. Um filme que resiste ao fechamento e à fixação (ao totalitarismo) da sua forma – é significativo que Nicolas Rey lembre Marguerite Duras: “quand le cinéma se réduit à une seule image c’est une espèce de prise de pouvoir sur le spectateur”.¹²⁰

¹¹⁹ Por exemplo, numa carta que endereça a Serge Daney, publicada como introdução à compilação dos ensaios deste pelos *Cahiers du Cinéma*: “Ce premier âge du cinéma se définira par l’art du Montage qui peut culminer dans de grands triptyques, et qui constitue l’embellissement de la Nature ou l’encyclopédie du Monde, mais aussi par une profondeur supposée de l’image en tant qu’harmonie ou accord, une distribution des obstacles et des franchissements, des dissonances et des résolutions dans cette profondeur, un rôle des acteurs, des corps et des mots propre au cinéma dans cette scénographie universelle : toujours au service d’un supplément de voir, d’un «plus de voir». » Deleuze, Gilles. « Optimisme, pessimisme et voyage (Lettre à Serge Daney) » prefácio de *Ciné Journal* (Vol.I 1981-1982) de Serge Daney (Paris : Cahiers du Cinéma, 1998), 10.

¹²⁰ Marguerite Duras numa conversa com Michael Snow, em Paris, em 1978, transcrita por Dominique Noguez, mas nunca publicada. Nicolas Rey publica um excerto dessa conversa (sem indicar como e se

O filme de Rey voltará a ser relevante para este trabalho, já que é preciso ir mais longe nas considerações sobre estas topografias disfuncionais, e sobre o modo como na base de gestos de desprogramação, de que o *zapping* é exemplo, está a desregulação na circulação das imagens – no caso do *zapping*, pelo espectador que resiste assim à sua própria integração e previsibilidade. Antes de abordar estas práticas é contudo preciso aprofundar a observação deste controlo programador sobre a circulação das imagens: é preciso agora ver como aparece, concretamente, nos programas.

II. INSTITUIÇÃO

A história da construção dos programas acompanha o progressivo interesse em narrar e em integrar o espectador na estrutura diegética do filme. De facto, e apesar de podermos encontrar também na história da programação indícios de uma prática que pouco a pouco se concentra em encontrar recursos para pôr as imagens a funcionar num certo sentido, há uma mudança clara no modo de constituir os programas quando o cinema se começa a constituir como espectáculo autónomo e a ocupar salas próprias: de um interesse em expor os alcances das máquinas, são os filmes que pouco a pouco se constituem como espectáculo. À medida que a circulação das imagens se vai fixando e vai sendo estabilizada por uma forma (o filme), também o programa se vai tornando cada vez mais standardizado, o que é acompanhado e instigado pela progressivamente mais clara distinção entre a tarefa do exibidor, que se torna um construtor de programas (um programador), e a tarefa do produtor, a que é reservado o papel criativo de controlo sobre a forma que domina e estabiliza a circulação do cinema. Essa separação, consequente especialização e também luta inicia uma fixação que pouco a pouco acaba por definir aquilo que um programa é.

Se o filme passou, gradualmente, a ser a forma transaccionável e distribuível por excelência, foi sobre ele que a pressão da programação passou a ser operada. Se por um lado, e num momento embrionário desse processo de fixação da forma do filme, observamos o aparecimento de géneros, num segundo momento, mais distanciado, é a

realmente teve acesso a ela ou se a imaginou) em: nicorey.perso.neuf.fr/anders/snowduras.html (último acesso em 18 de Agosto de 2013). Marguerite Duras que diz também o seguinte sobre o que é o filme em relação ao cinema: “O cinema pára o texto, ameaça de morte a sua descendência: o imaginário. É essa a sua virtude: de fechar. De parar o imaginário. Esta paragem, esse fechamento chama-se filme” – citada por Joana Ascensão na folha de sala distribuída quando *Le Camion* (Duras, 1967) foi programado na carta branca a Nicolas Rey que acompanhou a retrospectiva do seu trabalho na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema em Março de 2015.

cinematografia o conjunto mais fortemente desenhado pela acção do programa. É a fase seguinte de um processo de instituição de que o programa é instrumento e as cinematecas são o projecto e a forma final.

Nesse processo de instituição do programa, que inclui tanto a fixação do seu formato como a sua acção instituinte, i.e., que institui e fixa modos de ver os filmes, processo paralelo e simultâneo ao próprio processo de instituição do cinema – a sua fixação numa forma (o filme), o seu fechamento numa sala especializada (de cinema), a sua contextualização no museu –, dois momentos são particularmente importantes, também por serem particularmente paradoxais. Refiro-me aos anos 20 em Paris e aos anos 70 em Nova Iorque, momentos em que a prática do cinema esteve especialmente conectada com a formulação de perguntas sobre a coisa cinematográfica e igualmente conectada com uma prática de programação. São dois momentos em que a palavra “vanguarda” foi especialmente utilizada para descrever o movimento dos cineastas que circulavam nesses três planos ou campos (a prática fílmica, teórica e de programação); uma palavra usada pelos próprios, e que continuou a ser usada para os descrever. Tem interesse e é significativo que perguntas sobre a natureza da imagem cinematográfica tenham culminado na definição de dois movimentos que se autodefiniram como de vanguarda. Mas mais significativo ainda é que tenha sido com estes movimentos instáveis no centro que os mais acabados projectos de instituição do cinema se formularam e efectivaram – o aparecimento das cinematecas, como consequência directa do movimento cineclubístico dos anos 20 de que Paris foi a cena mais intensa, e a entrada do cinema nas disciplinas das universidades, nos anos 70, indestrinçável, aliás, do anterior. Os programas foram instrumentos desses projectos e processos.

O percurso desta secção será então aquele que se fez em direcção à instituição, do museu, e de um modo de apresentar e de ver o cinema. Veremos que a primeira está inscrita nas segundas.

Comecemos por observar o modo como a fixação das formas cinematográficas está desde cedo prevista e é preparada pela organização e standardização do programa – continuando directamente o que foi escrito na secção anterior – e depois o modo como, quando o programa começa a ser instrumento de reivindicações estéticas concentradas do (ou num) cinema, os programas mantêm a sua natureza institucionalizante.

entre a viagem e o reconhecimento, a novidade e a fixação: a ESTABILIZAÇÃO DO PROGRAMA

(a partir da variação nos programas Lumière)

le Cinématographe nous transportera à Moscou
do anúncio a um programa Lumière, 1896

No final de Dezembro de 1895, princípio de Janeiro de 1896, o *cinématographe* projectou na cave do Grand Café da Boulevard des Capucines, em Paris, e pela primeira vez numa sessão paga, um programa com 10 vistas, mostradas por esta ordem: 1. *Sortie du personnel de l'usine Lumière* 2. *La voltige* 3. *La pêche aux poissons rouges* 4. *Arrivée des congressistes* 5. *Les forgerons* 6. *Le jardinier et le petit espiègle* (uma das duas versões do também conhecido como *L'arroseur arrosé*) 7. *Le repas de bébé* 8. *Saut à la couverte* 9. *Place des Cordeliers* 10. *La mer*.

Meses antes, no dia 11 de Julho de 1895, foi apresentado o seguinte programa de demonstração na Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées, em Paris: 1. *La Voltige* 2. *Saut à la couverte* 3. *Attaque du feu (Pompiers)* 4. *Les Forgerons* 5. *La place des Cordeliers* 6. *Sortie d'Usine* 7. *Le repas de bébé* 8. *La pêche aux poissons rouges*.

Em Junho de 1895, no congresso da Union Nationale des Sociétés Photographiques, em Lyon, foram por sua vez projectados estes filmes, por esta ordem: 1. *Sortie d'Usine* 2. *Place des Cordeliers* 3. *Leçon de voltige* 4. *Les forgerons* 5. *La pêche aux poissons rouges* 6. *Attaque du feu (Pompiers)* 7. *Le jardinier et le petit espiègle* 8. *Le repas de bébé* 9. *L'Arrivée des congressistes* 10. *Discussion de MM.Jansen et Lagrange*¹²¹.

¹²¹ Este programa é assim apresentado por Jacques e Marie André em *Une saison Lumière a Montpellier* (Montpellier: Institut Jean Vigo, 1987). Os autores indicam que a sua projecção aconteceu, por esta ordem, no dia 12 de Junho de 1895. Bernard Chardère, pelo seu lado, em *Lumières sur Lumière* (Lyon: Institut Lumière : Presses Universitaires, 1987) considera que as vistas de 1 a 8 foram projectadas no dia 10 de Junho, e só no dia 12 de Junho foram projectadas as últimas duas, captadas nos dias anteriores, no próprio Congresso. Para este trabalho terá menos interesse chegar a uma conclusão sobre as datas de projecção destas vistas do que fixar aquilo em que estes autores concordam: os títulos e a ordem pela qual foram mostrados. Provavelmente, como aliás o comentário publicado no *Progrès de Lyon* a seguir citado parece comprovar, as vistas, projectadas (segundo Chardère) no dia 10 de Junho terão sido projectadas de novo, com mais duas, no dia 12 de Junho de 1895. Esta não será a única incongruência encontrada nas descrições destes programas – já de seguida se assinalará mais uma – e não é de estranhar: trata-se de um período em que a própria história do cinema era coisa improvável, e nem os filmes resistiram ao carácter efémero das primeiras sessões, quanto mais os programas, material muito mais ligado a esse carácter efémero, e portanto durante muito mais tempo perdido, e que só muito recentemente se começa a tornar um objecto de interesse para a história.

No jornal *Le Progrès de Lyon* de 13 de Junho 1895 é publicado o seguinte comentário a esta última sessão:

Nous avons vu un “bleu” passer à “la couverte”, le même “bleu” commettre maintes bévues et faire des chutes les plus drolatiques en apprenant à monter à cheval sous la surveillance d’un sous-officier qui se moque de lui ; nous avons vu sortir les ouvrières et les ouvriers de l’usine Lumière, qui à pied, qui à bicyclette, qui en voiture ; nous avons vu dix tableaux vivants, animés d’une vie absolument intense, des hommes marchant, sautant des tramways, roulant de telle façon que l’on avait l’illusion absolue de la réalité.¹²²

Uma observação dos dois filmes a que se refere a primeira parte deste comentário – *La Voltige* e *Saut à couverte* – não permite perceber se de facto será o mesmo homem que num dos filmes tenta subir ao cavalo, e no outro salta por cima do cobertor; vários aspectos nas duas vistas permitem, contudo, perceber porque é que o espectador que comenta a sessão no *Le Progrès* se refere ao “mesmo” homem quando fala das duas vistas: o contexto da acção, a sua estrutura (tentativa-falha), o branco das roupas dessa figura em contraste com as restantes e o fundo. O que o uso dessa palavra – “mesmo” – indica é a existência de um tema – o que inclui o objecto ou ideia que orienta a acção, mas também a repetição de elementos formais entre quadros – entre as vistas projectadas.

Não foi possível ter a certeza da localização dessas vistas no programa comentado, mas se tivermos em conta a ordem da sua projecção nas sessões de 11 de Julho e de 28 de Dezembro, damos conta de uma diferença na concepção do programa demonstrativo e do programa pago: aquilo que, no primeiro, e na visão deste espectador, é concebido como bloco ou tema, está espalhado ou disperso e intercalado no segundo. Apesar de as vistas se repetirem quase na sua totalidade, nos programas descritos acima a ordem pela qual foram projectadas não só reflecte esta diferença

¹²² Comentário citado em Chardère, *Lumières sur Lumière*, 115. Mais uma incongruência: apesar de este relato confirmar que foram projectadas 10 vistas, tal como indicado por Jacques e Marie André, tudo indica que o autor se refere ao *Saut à couverte*, não elencado pelos André. O precioso e exaustivo trabalho feito sobre o catálogo Lumière pelos Archives du film da Université Lumière em Lyon (Aubert, Michelle e Jean-Claude Seguin, dir. *La Production cinématographique des frères Lumière* (Lyon : Éditions Mémoires de Cinéma / CNC, 1996)) não tira as dúvidas, já que confirma que todas as vistas elencadas pelos André e ainda o *Saut à couverte* foram projectadas no Congresso de Junho de 1895. Confirma-se o carácter instável mas também repetitivo destes programas, pelos quais circulavam as mesmas vistas numa ordem, contudo, diferente – é essa que me proponho aqui observar.

fundamental entre os dois programas como permite dar conta de uma primeira e subtil mudança no programa dos Lumière: da demonstração das potencialidades da máquina para a exploração da força da imagem cinematográfica.

É possível identificar dois grandes temas entre as vistas programadas nesses dias. Por um lado, aquilo que poderíamos descrever como o movimento da multidão, que é, contudo, provocado menos pela quantidade de pessoas que se movimentam no quadro e mais pelo efeito da sua concentração – as duas portas que dão forma à saída dos trabalhadores da fábrica em *Sortie du personnel de l'usine Lumière* contribuem para esse efeito, tal como a plataforma por onde se faz o desembarque em *Arrivée des congressistes* (em princípio a chegada dos congressistas a Neuville-sur-Saône, perto de Lyon, local do congresso da Union Nationale des Sociétés Photographiques, projectada em Junho, no congresso, em Dezembro, no programa pago, mas não incluída no programa demonstrativo de 11 de Julho) – ou pela dispersão e disseminação desordenada ou desorganizada do seu movimento (*Place des Cordeliers*): das duas maneiras, o tema é o da multidão que rompe com os limites (dentro e) do quadro. Por outro lado, o segundo tema são as acções particularizadas, dentro das quais se constituem blocos ou rimas mais específicas: *Leçon de voltige*, *Saut à la couverte*, em ambiente militar e com a mesma estrutura, já o vimos; os gestos de trabalho em *Les forgerons*, *Attaque du feu*¹²³ (apenas projectado nas sessões de demonstração); as situações de cariz familiar em *Le repas de bébé*, *La pêche aux poissons rouges*, às quais se junta a situação cómica de *Le jardinier et le petit espiègle* (não projectado na sessão demonstrativa do dia 11 de Julho).

Ao ler a apresentação que os próprios Lumière fazem da sua máquina e as características que nela destacam para a distinguir de outras e afirmar a sua superioridade, torna-se claro que estes dois temas são adequados para dar a ver características que os Lumière consideravam mais importantes nessa nova imagem projectada, para demonstrar a sua força. Escrevem numa brochura de 1897:

Vers l'année 1893, on a vu s'installer en France, venant d'Amérique, des appareils inventés par Edison, nommés

¹²³ Em princípio esta será a vista também identificada como *Incendie*, que não está catalogada, e da qual restam apenas descrições: por exemplo, no *Lyon Républicain* de 11 de Junho de 1895: “L’incendie d’une maison, l’arrivée des pompiers et l’extinction de l’incendie” ou no *Bulletin de la société française de Photographie* (tome XI, nº21, 516) : « L’incendie d’une maison où l’on vit successivement les flammes gagner l’édifice, la fumée obscurcir le ciel, les pompiers arriver, asperger le bâtiment embrasé et parvenir enfin à éteindre le feu. » in Aubert, *La Production cinématographique des frères Lumière*, 21.

Kinétoscopes, et qui montrent à des spectateurs isolés de longues séries de photographies se succédant. Mais la bande sur laquelle les photographies sont prises étant animée d'un mouvement continu, chaque épreuve, pour donner une impression nette, ne doit être vue que pendant un temps très court inférieur à 1/7000 de seconde. Dans telles conditions, **l'éclairément** est évidemment très faible, et, par suite, les scènes n'ont que peu de **profondeur** ; trente épreuves au moins sont nécessaires pour laisser sur l'œil une impression de continuité suffisante. Notre Cinématographe n'a pas ces défauts : il permet d'abaisser le nombre des épreuves à quinze par seconde, de montrer à *toute une assemblée de spectateurs*, en les projetant sur un écran, des scènes animées variées. La profondeur sous laquelle on peut saisir des objets en mouvement n'étant plus limitée, on arrive à représenter d'une façon saisissante l'animation des rues et des places publiques.¹²⁴

Os Lumière destacam a capacidade de projecção como aquilo que confirma a superioridade do *cinématographe*, mas aquilo que antes destacam para descrever as fraquezas do kinetoscópio indica aquilo a que dão prioridade na imagem projectada: a sua luminosidade, por um lado, sublinhada pelos jogos de claro e escuro, pela subtilidade dos pequenos movimentos (como o dos peixes em *La pêche aux poissons rouges*), ou pelos “efeitos” de fumo (*Les forgerons*) e dos reflexos no salpico da água (*Le jardinier et le petit espiègle*)¹²⁵; e por outro lado, a profundidade do campo visível, que a multidão, num movimento que percorre essa profundidade, demonstra¹²⁶.

¹²⁴ Lumière, Auguste e Louis Lumière. *Notice sur le cinématographe* [brochura]. (Lyon : Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière & ses fils, 1897), 2. (O itálico é dos autores, mas o outro destaque é meu).

¹²⁵ Em “Cataloguing contingency”, Jonathan Auerbach (*in Networks of entertainment: early film distribution 1895 – 1915*, ed. Frank Kessler, Nanna Verhoeff (Eastleigh: John Libbey Publishing, 2007)) faz um levantamento e uma análise semântica dos primeiros catálogos de vistas cinematográficas; entre as expressões mais utilizadas destaca o “efeito”, aplicado habitualmente a estes “fumos” ou “água”, mas também a coisas como vapor, onda, fogo ou cavalo. Brevemente o autor contrapõe estes efeitos à insistência na chamada de atenção que estes catálogos também fazem para a clareza e transparência dos filmes em relação às coisas filmadas, sublinhando que são efeitos porque escondem. Refiro-me, no corpo do texto, a outra clareza: à dos movimentos desses efeitos subtis e translúcidos, à definição da sua imagem. E parece-me de qualquer forma ter interesse o uso da palavra “efeito” nestes catálogos: ela sublinha uma certa relação que se procura estabelecer com os espectadores, particularmente relevante se tivermos em conta que estes catálogos tinham como objectivo vender as vistas àqueles que as iriam montar e mostrar num programa.

¹²⁶ Dizem Jacques e Marie André sobre a repetição das cenas de multidão: « Ce n'est pas un hasard si, dans les deux programmes de démonstration du 12 juin et du 11 juillet, on voit *Sortie d'Usine*

A variação na ordem da projecção das vistas assinala contudo diferentes estratégias para a exposição da força desta nova imagem: se nos programas demonstrativos esta passa pela repetição dos temas – uma espécie de sistematização, justamente –, nos programas pagos, apresentados pouco depois, a estratégia é outra e passa pela alternância ou “variação” – interesse para que aponta, aliás, o fim da citação citada acima: “il permet (...) de montrer à toute une assemblée de spectateurs, en les projetant sur un écran, des scènes animées variées.”

Com excepção de *Discussion de MM.Jansen et Lagrange* e *Attaque du feu (Pompiers)*, que são mostrados no programa do Congresso mas não na sessão paga, e de *Saut à couverte* e *La mer* que, pelo contrário, são mostrados na sessão paga mas não no Congresso, todas as outras vistas se repetem no programa pago e no programa demonstrativo de Junho: *Sortie d’Usine*, *Place des Cordeliers*, *Leçon de voltige*, *Les forgerons*, *La pêche aux poissons rouges*, *Le jardinier et le petit espiègle*, *Le repas de bébé*, *L’Arrivée des congressistes* e (em princípio) *Saut à la couverte*. As mesmas três vistas em que atrás identificámos o tema da multidão – *Sortie du personnel de l’usine Lumière*, *Place des Cordeliers*, *L’Arrivée des congressistes* – e que no programa pago aparecem intercaladas com outras, no programa de demonstração são aproximadas – com *Sortie d’Usine* e *Place des Cordeliers* – o que aponta para um desejo de sistematização que é continuado pela arrumação das vistas seguintes e tornado explícito no programa apresentado um mês depois em Paris, também numa sessão de demonstração. No programa demonstrativo da *Révue Générale des Sciences Pures et Appliquées* – que não inclui algumas das vistas que foram mostradas nos outros dois programas, como *Le jardinier et le petit espiègle* e *L’Arrivée des congressistes*; ou *Discussion de M. Jansen e M.Lagrange*, mostrada no Congresso, e *La Mer*, mostrada no programa pago – essa associação é continuada por uma articulação temática entre as restantes vistas (1. *La Voltige* 2. *Saut à la couverte* 3. *Attaque du feu (Pompiers)* 4. *Les Forgerons* 5. *La place des Cordeliers* 6. *Sortie d’Usine* 7. *Le repas de bébé* 8. *La pêche aux poissons rouges*).

Sobre essa arrumação dizem Jacques e Marie André: “On appréciera aussi la composition binaire du programme de la Revue des Sciences (11 juillet) : deux vues

accompagner *La Place des Cordeliers*. Ces deux vues sont des effets de foule. Ils étaient pour Lumière la preuve irréfutable de l’excellence du Cinématographe. » André, *Une saison Lumière a Montpellier*, 78. O programa de 12 de Junho a que se referem é aquele que descrevo e que foi apresentado no congresso da Union Nationale des Sociétés Photographiques.

militaires, deux vues «professionnelles», deux effets de foule, deux séquences enfantines. Le bel album Lumière que voilà !”¹²⁷ É importante aqui a referência ao catálogo Lumière: se em ambos os programas (demonstrativos e pago) se procurava dar a conhecer as potencialidades da máquina e a força da nova imagem projectável, nos programas demonstrativos isso passava por dar a conhecer o catálogo, isto é, a variedade arrumada de temas passíveis de serem filmados (uma sugestão), enquanto no programa pago essa variedade funcionava no sentido do impacto, e a cadência alternante desses mesmos temas potenciava o seu efeito (de choque). Os primeiros programas são assim justamente *demonstrativos*, a arrumação dos temas apresenta-os como exemplos das potências expressivas/de representação da máquina; quando passam a ser pagos, e apesar de estarem ainda interessados em dar a ver a potência da máquina, os programas, nessa diferença subtil que é passarem da arrumação à alternância, tornam a potência efectiva (e eficiente), colocam-na ao serviço do espanto (e do espectáculo).

Ainda sobre os catálogos, é preciso dizer que estes só começam a ser produzidos pelos Lumière mais tarde, por volta de 1897, quando o *cinématographe* começa a ser comercializado. Nessa altura, estes documentos tinham a função de promover a máquina – a necessidade de afirmar a sua superioridade manteve-se perante o lançamento intenso de novos aparelhos com as mesmas funções, e esta é aliás uma das razões que conduz à sua comercialização –, mas também de dar a conhecer a produção Lumière. O que deve ser destacado aqui, contudo, é que estes catálogos – que são aliás produzidos não só pelos Lumière, mas rapidamente por todas as casas produtoras – se dirigiam não só aos possíveis compradores do *cinématographe* mas também aos exibidores que, durante os primeiros anos de produção cinematográfica, foram os responsáveis pela construção dos programas. De várias maneiras – construindo séries de acontecimentos, incitando directamente à articulação de certas vistas, ou ensaiando formas de classificação (ex. “vistas cómicas”) – a organização dos catálogos previa e incitava a uma *certa* articulação das vistas, e constituiu uma forma inicial e primordial de programação. Essa articulação acertada, que acompanha a normalização da narrativa identificada por Noël Burch, estava (aliás, como esta) a ser preparada há muito tempo – desde muito cedo, o cinema previa a sua programação. É curioso e significativo observar como até no catálogo da London Stereoscopic & Photographic Company (que

¹²⁷ André, *Une saison Lumière a Montpellier*, 78.

se julga datado de 1870), que publicitava os aparelhos ópticos comercializados por esta casa, se encontra a seguinte recomendação:

Very effective and humorous combinations can frequently be made by overlapping one strip of figures with the half of another strip. Amongst some of the most effective of these combinations, the following numbers will give very amusing results: 4 & 5, 7 & 10, 3 & 13 [etc.].¹²⁸

Dois aspectos são de destacar nesta inscrição: em primeiro lugar, o modo como define claramente uma prática de programação, referindo-se (e aliás destacando) a “eficácia” da articulação das faixas, e depois o carácter comercial do documento, e portanto a importância que desde muito cedo se deu ao programa nesse contexto – como estratégia de propaganda.

Mas voltemos ao caso Lumière. Ao mesmo tempo que promoviam a *variedade* de vistas disponíveis, os seus catálogos iniciavam uma fixação dos modos da sua articulação que haveria de se tornar central e incontornável nas práticas exibidoras dos anos seguintes. Por um lado, e desde logo por exigências comerciais – as vistas eram curtas e o sucesso das projecções incitou ou exigiu mesmo que as sessões progressivamente durassem mais – os objectos cinematografados (situações, acontecimentos, locais) diversificaram-se; por outro lado, o programa fixa-se. O que é um movimento paradoxal e importante para perceber o impulso da programação e o que é programar, impulso que aliás acompanha a própria constituição do plano, visível por exemplo na função da integração do intertítulo nas vistas independentes: se por um lado o desejo de manter e aumentar o interesse (e a rentabilidade) do espectáculo cinematográfico exige a novidade (num movimento onde ainda hoje é possível encaixar muitos gestos programadores¹²⁹), a standardização do programa (do seu formato, do

¹²⁸ Citado por André Gaudreault num texto que escreve com Nicolas Dulac “Circularity and Repetition at the heart of Attraction”(in *Cinema of Attractions Reloaded*, 236). Gaudreault tem trabalhado, nos últimos anos, sobre a arqueologia da narrativa cinematográfica e da montagem encontrando e identificando, ao longo dessa investigação, práticas que a preparam em tempos onde esta seria ainda inesperada. Noutro texto que escreve com Pierre Chemartin - “Les consignes de l’«éditeur» pour l’assemblage des vues dans les catalogues de distribution” in Kessler, *Networks of entertainment: early film distribution 1895 – 1915* – identifica estas três estratégias de articulação, precisamente a partir de uma análise dos albuns Lumière (mas não só). Gaudreault não relaciona esta passagem com as conclusões dos seus outros textos (pelo menos até agora e nos textos que li e resultam da sua investigação, em curso).

¹²⁹ Esse é o desejo, a necessidade, de cariz facilmente definível como comercial, que orienta não só a distribuição dos filmes – cujo objectivo é declaradamente a rentabilidade das sessões -, mas também, de modo mais indirecto, é o desejo e a necessidade que orienta o anúncio da estreia ou da descoberta – das

modo pelo qual articula, pela reincidência daquilo que articula) pouco a pouco conduzirá a uma repetição que limita a variedade dos objectos e dos temas das vistas – institui géneros que são precisamente repetições, fixações de um certo conjunto formal¹³⁰. Rapidamente, mas durante muito tempo, os programas foram organizados nesse equilíbrio, ditando não só o que era visto, mas orientando o que era cinematografado – filmava-se para os programas. Os primeiros filmes servem, por um lado, a necessidade do novo e, por outro, entram numa grelha pré-estabelecida e programada, são esperados.

Curioso será reparar que o mesmo equilíbrio – entre a novidade e o “ritual de confirmação” a que se refere Noël Burch – entrava e era servido pela própria constituição dos programas, durante algum tempo repetidamente compostos na articulação entre vistas locais e outras em destinos desconhecidos e/ou longínquos. Lê-se na publicidade a um programa Lumière, de 1896:

Enfin nous apprenons que pour donner satisfaction au désir exprimé par un grand nombre d’amateurs de ce spectacle, plusieurs vues de notre ville ont été cinématographiées dimanche dernier et que bientôt, nous aurons ici à Montpellier la primeur de ces vues locales dont chacun pourra admirer la saisissante réalité.¹³¹

De várias maneiras se poderá analisar esta inclusão de vistas locais e reconhecíveis nos programas Lumière¹³². O que aqui parece ser importante destacar é o modo como esse seu movimento rege o princípio genérico de organização dos primeiros

duas maneiras, a *première* – muito claro, até agressivo, nos festivais de cinema, mas identificável em todas as referências ao “primeiro” – mais surpreendente mas comum na prática de programação das cinematecas. Mas se este impulso é de alguma forma claro e fácil de identificar nos programas, o equilíbrio entre este e o reconhecimento não deixa de estar igualmente presente, e de ser significativo, apesar de mais difícil de perceber – a prioridade dada à estreia do filme do autor reconhecido é um exemplo disto mesmo.

¹³⁰ Sobre o género cinematográfico numa articulação com a instituição, sugiro a leitura do capítulo “Segunda Palavra de Ordem: generalizar” de *A Ordem no Cinema* e particularmente da secção “De uma teoria do género a um género de teoria”, que desde logo começa por destacar as considerações sobre o género das análises de índole semiológica que sobre ele costumavam ser feitas, para o colocar bem no centro da prática industrial de Hollywood.

¹³¹ Publicidade a um programa Lumière no *Le petit meridional*, 2 de Julho de 1896 de onde é retirada também a frase que serve de epígrafe a esta secção.

¹³² Georges Sadoul diz por um lado que os espectadores, que tinham visto, nos dias anteriores, as vistas a serem produzidas, iriam às sessões à espera e com o desejo de se reconhecerem; por outro lado, indica que essa inclusão de vistas locais tornaria mais forte o espanto com a imagem cinematográfica e o seu realismo. (*Histoire générale du cinéma – Vol.I: L’invention du cinéma 1832-1897* (Paris: Denoël, 1946).

programas. É significativo, aliás, a este nível, que *L'Arrivée d'un train*, com a chegada de um comboio vindo de Lyon à estação de La Ciotat, tenha sido pela primeira vez projectado no local de origem, Lyon (em 1897). Há nesse movimento – de projecção da chegada no local da sua origem – qualquer coisa do movimento dos primeiros programas, alimentados tanto pelo impulso para o *cinématographe* seguir, nas mãos dos operadores lançados pelos Lumière, para locais cada vez mais longínquos, como pela sua constante, repetida contraposição com vistas captadas muito perto, em locais e com personagens reconhecíveis; isso acontece desde logo num dos programas demonstrativos citados acima, onde se projectou a conversa entre dois participantes filmada dias antes no mesmo Congresso e, diz-se, com locução *in vivo* pelos filmados. Trata-se de um movimento de transporte, que articula a viagem e o regresso, o longínquo e o local, circuito em que todos os programas se começam a estabelecer, tanto em França como nos programas que começam a ser organizados no estrangeiro, onde a produção Lumière começa a ser articulada com outras. Como exemplo, um programa organizado a 30 de Novembro de 1896, no The Empire, em Londres, incluiu :

1. “Towerskay in Moscow”
2. “Children – Cat and Dog” (*Enfants – Chien et chat*)
3. “The disappointed artist”
4. “Burmese Dance at the Crystal Palace” (*Dance Javanaise* filmada em Crystal Palace, Londres)
5. Hamburg Bridge, Germany (*Lombards Brücke*)
6. “Soldier’s Parade in Madrid” (pode ser qualquer uma das vistas captadas durante uma parada militar, por Alexandre Promio, em Madrid: especificamente as vistas 262 a 269)
7. “Concorde Bridge, Paris” (a vista mais próxima que encontro no catálogo Lumière é *Place de la Concorde*)
8. “Lancer’s in Stuttgart”
9. “Artillery in Barcelona”
10. “Fire Brigade Call, London” (*Alerte de Pompiers*)
11. “Charge of Cavalry in France”
12. “Tobogganing in Switzerland”¹³³.

Outro exemplo, um programa de 1897, no Grand Café :

1. *Pêche à l'épervier*
2. *Arrivée des toréadors*
3. *Melbourne, arrivée d'un train*
4. *Bataille dans la neige*
5. *Le roi et la reine d'Italie montant en voiture*
6. *Venise, les pigeons de la place Saint-Marc*
7. *Duel au pistolet*
8. *Foro Romano*
9. *Dragons traversant la Saône à la nage*
10. *La Polka des bébés*
11. *Le mariage du prince de Naples*
12. *La démolition d'un mur*
13. *Bains à Milan*.

Este equilíbrio entre o local e reconhecível, e o longínquo e exótico, assinala a transição do *cinématographe* como atracção para o espectáculo do programa. No fim do comentário a uma publicidade onde

¹³³ Não foi possível identificar todos os títulos no catálogo Lumière; aqueles que não têm correspondência em francês são provavelmente os oriundos de outras casas de produção. Programa publicado em Sadoul, Georges. *Louis Lumière*. (Paris : Seghers, 1964).

já não se anuncia o *cinématographe* mas a novidade das vistas que serão projectadas, Jacques e Marie André concluem com uma frase que também aqui pode ser usada como conclusão: “On ne va plus voir le Cinématographe, on va *au* Cinématographe.”¹³⁴. Apesar de não ser usada nesse contexto, esta frase descreve eloquentemente o movimento que acabámos de identificar nos programas: o *cinématographe* passa de atracção a meio de transporte, e os programas preparam uma viagem que articula, sempre, a ida e o regresso.

Este movimento é acompanhado por outro, de tipo narrativo: logo em 1886, e ao mesmo tempo que se intensifica a diversificação dos objectos cinematografados e que as sessões, porque se tornam um sucesso, aumentam de duração, a casa Lumière começa a articular num só programa várias vistas de um mesmo acontecimento – a coroação do Czar (filmada em Moscovo em 1896 pelo operador Charles Moisson, talvez com François Doublier, vistas 300 a 307 do catálogo Lumière) será o primeiro ensaio dessa prática de que as representações da *Paixão* serão o exemplo mais acabado e disseminado. Os programas começam desse modo a propor percursos narrativos centrados num acontecimento ou situação, o que é mais um passo em direcção à construção narrativa que, por volta de 1906, começa a ser fixada pelo filme: apesar de serem atravessados por uma ampla abertura e heterogeneidade, o agrupamento de vistas que, de perspectivas diversas, seguem um mesmo acontecimento, corresponde a um afunilamento dos percursos sugeridos pelos programas que o filme veio homogeneizar num só, narrativo. O filme radicaliza assim o movimento de transporte que começou por ser ensaiado nos programas.

Recapitulando: a recorrente articulação de vistas locais e reconhecíveis com vistas exóticas, captadas em viagens por locais cada vez mais longínquos, acompanha e reflecte uma dupla e paradoxal necessidade de equilibrar a novidade e o reconhecimento. Esse equilíbrio resulta numa fixação do próprio formato dos programas, com consequências profundas para o cinema visto: a produção passa a servir para *alimentar*¹³⁵ os programas e, ao mesmo tempo que as vistas projectadas são

¹³⁴ André, *Une saison Lumière a Montpellier*, 88.

¹³⁵ Eileen Browser usa a palavra “dieta” para se referir ao equilíbrio da produção exigida pelos exibidores em *History of American Cinema* (vol. 2), referência encontrada num rodapé de *A Ordem no Cinema* de João Mário Grilo, onde este se refere justamente a este equilíbrio: “Eileen Bowser apelida de «dieta» este equilíbrio. Na realidade, o que isto quer dizer é que os exibidores desejavam poder constituir, livremente, os seus programas, com base numa alternância de filmes de diferentes géneros. Para isso, era necessário que os distribuidores disponibilizassem, semanalmente, um número semelhante de dramas, *westerns* e

diferentes praticamente todos os dias ou todas as semanas, o formato do programa estandardiza-se de modo genérico e disseminado muito rapidamente, ao longo das primeiras projecções de cinema. Começa por se fixar a variedade e a alternância como eixo da composição dos primeiros programas, desde logo proposta ou ensaiada, já o vimos, nos primeiros programas pagos da casa Lumière, mas não só. Na estreia do Vitascope, em Abril de 1896, foi apresentado o seguinte programa: 1. *Umbrella Dance* 2. *The wave aka Rough Sea at Dover* 3. *Walton & Slavin* 4. *Band Drill* 5. *The Monroe Doctrine* 6. “*a serpentine or skirt dance*”¹³⁶. O programa inaugural do Vitascope não é apenas alternante – os dois pugilistas do terceiro filme reaparecem como “Tio Sam” e John Bull no quinto, e esse quinto filme recupera o tema do mar do segundo – mas também circular – fecha e começa com mulheres que dançam. (É preciso relembrar, a esse nível, que os programas do Vitascope eram projectados em *loop*, o que reflecte uma sintomática relação com o sentido).

A prática da alternância, da variedade como elemento constitutivo do formato do programa, mantém-se fortemente enraizada nos princípios da prática da programação, sendo central na organização das futuras e mais declaradas ideias de programação – e isto apesar de, no vocabulário dos programadores e dos críticos, se deixar de falar de variedade ou alternância para se passar a falar de equilíbrio.

Dou alguns exemplos desta centralidade. A *Sight and Sound* organizou, nos anos 30, um inquérito sobre o programa com duas longas-metragens – prática que a Cinemateca Portuguesa aliás recuperou recentemente na sua rubrica “Double Bill”. Simon Rowson, diz o seguinte na sua resposta: “No audience wants merely quantity; each film in the programme should be of a high quality and suited to the audience, and the films should constitute a **well-balanced programme** in which the effect and quality

comédias e que, principalmente, estandardizassem os seus modelos de distribuição, fornecendo os filmes em rolos diferentes, por forma a que o exibidor pudesse colocar um drama entre duas comédias, por exemplo. Rapidamente, as diferentes sociedades de produção/distribuição entraram em concorrência, oferecendo modelos cada vez mais sofisticados e diversificados de difusão. Em Agosto de 1911, a Vitagraph punha à disposição dos seus clientes um programa semanal constituído por quatro filmes de um rolo: um filme de guerra, um drama, um western e uma comédia, e ainda uma oferta mensal de um filme especial.” Grilo, *A Ordem no Cinema*, 147. O uso recorrente de vocabulário alimentar para caracterizar esta variedade ou equilíbrio não é a este nível nem rara nem inócua: sublinha ou clarifica que o foco do programador está, a este nível, no consumo.

¹³⁶ Programa encontrado em Musser, “A cinema of contemplation, a cinema of discernment: spectatorship, intertextuality and attractions in the 1890’s” in Strauven, *Cinema of Attractions Reloaded*, 172-173.

of none of them is adversely affected by the others.”¹³⁷ Resposta de G.F. Sanger, editor da *British Movietone News*, ao mesmo inquirido: “[B]elieving in **variety** of entertainment I consider that the two-feature programme cannot compare with a **well-balanced programme** of shorts, cartoons and news-reels allied to a good feature film.”

¹³⁸ Numa entrevista com Scott MacDonald, Amos Vogel, fundador do Cinema 16 em Nova Iorque, e, logo depois do fim deste cineclube, programador do New York Film Festival, utiliza os mesmos termos para descrever o modo como construía os seus programas: “I have no doubt that if I had chosen other films, I would have done just as well, so long as they made for a **well-rounded program**.”¹³⁹ E no manifesto distribuído na abertura dos Anthology Film Archives em 1970, em Nova Iorque, diz-se o seguinte na descrição do método de construção do programa Essencial Cinema, numa reacção directa ao “equilíbrio” como elemento central na constituição de um programa: “In every case they have made their decisions on the aesthetic value of the individual work. Finally, they have not attempted to **round out** the collection **by a balancing** of periods, genres, or national productions.”¹⁴⁰

Como contrapeso da variedade, estava a fixação dos géneros, constituídos a partir de uma fixação e invariância nos temas cinematografados – onde se incluem narrativas e formas. Isto porque, ao mesmo tempo que a exigência de novidade se intensifica, os exibidores tornam o programa cada vez mais estruturado e fixo *antes* dos filmes. Ou seja, desde muito cedo o programa de cinema passa a ser um instrumento de previsibilidade e fixação. Há dois factores importantes para esta fixação: a estabilização da bobine como produto básico da indústria cinematográfica, por volta de 1904, que facilitou o manuseamento e integração da produção na grelha do programa, e a passagem de uma prática de distribuição baseada na compra e venda a uma prática de aluguer, que nomeadamente resulta no fornecimento de pacotes de filmes com uma associação pré-estabelecida entre géneros, por volta de 1906. O programa de cinema está então totalmente estabilizado, a tal ponto que se começam a publicar fórmulas. Como exemplo, a estrutura publicada no jornal alemão *Lichtbild-Bühne* em 1910: 1.

¹³⁷ “Two Feature Programme” in *Sight and Sound* (nº16, 1935-1936),166 (destaque meu).

¹³⁸ “Two Feature Programme” in *Sight and Sound* (nº16, 1935-1936), 168 (destaque meu).

¹³⁹ “Cinema 16: An interview with Amos Vogel” (1983), *Film Quarterly*, nº39 (1984), 21 (volto a ser eu que destaco)

¹⁴⁰ Sitney, *Essential Cinema*, xii (sublinho eu outra vez). No anexo II desta dissertação inclui-se uma entrevista com P. Adams Sitney onde este directamente coloca a iniciativa de programação dos Anthology Film Archives nos antípodas dos programas de Amos Vogel.

peça musical 2. actualidade 3. peça humorística 4. drama 5. cómico – intervalo 6. educacional 7. cómico 8. a peça central 9. científico 10. comédia (“grosseira”)¹⁴¹ O programa constitui-se assim simultaneamente como uma forma fixa e uma forma que fixa. O filme é (também) resultado disso.

O movimento de ida e volta, de articulação do reconhecível e do desconhecido, é portanto continuado, a outro nível, pela construção dos programas, que rapidamente dão forma à variedade e à novidade das vistas pela sua estrutura repetida e esperada. O género cinematográfico resulta, em parte, da estabilização desse programa. Está em causa, nesta fixação, uma progressão de tipo narrativo e um apuramento da estratégia comercial dos exibidores que, através dos programas, continuam, mesmo depois de deixarem de ter a prerrogativa da edição, a controlar o cinema que se vê, agindo sobre todas as vias da sua produção – desde o que era filmado até ao que era exibido e como. No que diz respeito à progressão narrativa, esta é de outra natureza mas continua a ser indissociável do programa, em todas as suas dimensões: sendo sempre movida pelo desejo de primeiro criar e depois gerir e manter o interesse no espectáculo cinematográfico, as projecções passam de servir a força do impacto da imagem cinematográfica a transportar o espectador por narrativas progressivamente mais fechadas, integrantes e fixas. De qualquer modo, o espectador foi sempre previsto, programado, previsibilidade que orientou toda a transformação dos programas.

Muitos anos passados – 70 para o dizer com exactidão – sobre a primeira sessão paga do *cinématographe*, Henri Langlois experimentou ainda outro tipo de narrativa a partir e com as vistas da casa Lumière. Em 1964, são apresentadas no Festival de Cannes quatro montagens com a maioria das vistas de produção Lumière preservadas – é Louis Lumière quem as deposita nos arquivos da Cinemathèque Française, em 1946. As vistas estão grosseiramente articuladas por temas, num programa que circula um pouco por todo o mundo, antes de ser projectado em Paris, a 28 de Dezembro de 1965. O programa inicia-se com a saída da fábrica (uma das várias versões do primeiro filme feito que é também o primeiro filme projectado), para passar à chegada do comboio e percorrer o périplo dos operadores Lumière pelo mundo e voltar a Paris, para depois disso intercalar dramas e comédias. Se por um lado é possível identificar uma orientação temporal neste programa, que também ela repete o movimento de ida e

¹⁴¹ Referência encontrada em: Haller, Andrea; Loiperdinger, Martin. “Stimulating the Audience: Early Cinema’s Short Film Programme Format 1906 to 1912” in Loiperdinger, *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*, 9.

regresso das primeiras projecções, por outro é facilmente perceptível que essa orientação e esse transporte é de outra natureza ou ordem daquela operada pelos Lumière e seus funcionários nos programas com a marca desta casa: não é, aqui, a história dos acontecimentos filmados que se acompanha e recompõe, nem sequer o desejo de surpresa e de reconhecimento que orienta a articulação, é sim a história do acompanhamento desses acontecimentos, e a história dessa surpresa e reconhecimento. Não é (apenas) a história das imagens que Langlois conta nesse programa, mas a história do seu aparecimento, da sua produção inseparável da sua programação – e isto ainda que o faça com elas (imagens). Será essa a história, de segundo nível, que as cinematecas procurarão contar. E se desde muito cedo os programas Lumière e outros contemporâneos ensaiam uma categorização e arrumação das vistas, num movimento que encaixa e fixa o seu contexto, esse movimento é deslocado mas continuado na história dos programas – a insistência nessa arrumação, e a sua transformação, será o objecto da próxima secção.

ORDENAMENTO DAS ANTOLOGIAS CINEMATOGRAFICAS (o lugar paradoxal do cinema no museu)

(a partir do Essential Cinema, programa dos Anthology Film Archives, e das Photogénies programadas por Jean Epstein)

Para observar a estabilização dos programas – e a sua função estabilizante – começemos por considerar dois casos. São muito diferentes em dimensão e objecto, e é por isso arriscado pô-los lado a lado. São ainda assim relevantes pelo trabalho que operam e pela importância do contexto em que aparecem para a história da programação – dois momentos importantes, também nas suas diferenças, para perceber o processo desta dupla estabilização.

São duas antologias. Uma é o programa fundador dos Anthology Film Archives, preparado nos primeiros anos de 1970 e ainda hoje projectado em Nova Iorque, o Essential Cinema; a outra, é o pequeno programa apresentado sob o título “Photogénies” por Jean Epstein no dia 11 de Abril de 1924 no Club des Amis du Septième Art (C.A.S.A.), em Paris, exemplo daquilo que o cineasta, continuando uma prática de Riciotto Canudo, designou como “antologia cinematográfica”.

O Essential Cinema integra à volta de 330 filmes, alguns deles (muito poucos) acrescentados um ano depois de a série começar a ser exibida – em Dezembro de 1970, data de abertura dos Anthology Film Archives. Os filmes estão distribuídos por 110 programas, aproximadamente.

Nos primeiros anos de abertura e até mais ou menos 1974, o Essential Cinema correspondeu, em exclusividade, à actividade de programação dos Anthology, o que torna difícil distinguir os dois: o Essential Cinema é simultaneamente a programação e aquilo que leva à constituição da colecção dos Anthology, e estes são assim chamados a partir dessa programação fundadora que é, afinal, uma antologia¹⁴². Estes programas começaram por ser exibidos em ciclos mensais, organizados em torno do nome do autor, e seguindo, *grosso modo*, uma ordem alfabética. Hoje a ordem original dos programas – que correspondem a sessões – não é seguida, e a série, que no princípio era vista na totalidade ao longo de um mês e meio, está diluída ao longo de um ano de programação. Mesmo assim, ainda que a ideia de ciclo seja hoje menos clara, o princípio da repetição mantém-se, e a composição de cada programa (sessão) é ainda em larga medida respeitada.

Os programas estão então organizados em torno do nome do autor dos filmes. De cada um, o programa inclui trabalhos seleccionados, o que tanto pode resultar na inclusão de quase todos os filmes de um realizador (a série inclui 63 filmes de Stanley Brakhage) ou de apenas um filme de um realizador (de F.W. Murnau, a série inclui apenas *Sunrise*, de 1927)¹⁴³. Para além disso, quando um programa agrupa o trabalho de

¹⁴² Noção que se confunde com a de colecção - desde a sua origem, aliás, em que significa literalmente colecção de flores - e está a meio caminho entre esta noção e a de citação. Define o trabalho de selecção e arranjo de um conjunto de obras de um autor ou de vários num novo objecto, primordialmente o livro. Género (*se* género) maldito na literatura, campo onde o termo começou a ser usado, e onde a prática é com mais intensidade pensada, a antologia é considerada ou serve de meio de acesso ou introdução a um corpo de obras, sendo que a completude destas lhe é exterior – situação que torna a noção de autor central. Se os ataques à antologia se centram sobretudo nesta definição, aqueles que as defendem procuram contudo defini-la como prática de edição e afecção - por exemplo, Addison Hibbard em “A Word for Anthologies”, *College English*, vol. 3 – nº 7 (1942): 643-649, <http://www.jstor.org/stable/371162> (último acesso a 3 de Fevereiro de 2015), texto que achei especialmente curioso pelas proximidades entre os termos aí usados para definir antologia, e os aqui usados para definir programação.

¹⁴³ A selecção foi iniciada por Jonas Mekas e Peter Kubelka, que mais tarde convidaram para o comité P. Adams Sitney (primeiro director dos Anthology, a que se juntou, ainda antes da abertura, Jonas Mekas), James Broughton, Ken Kelman (inclui-se a transcrição de uma conversa com Kelman nos anexos desta dissertação) e Stanley Brakhage (que deixou este grupo antes da abertura dos Anthology). Tanto quanto pude perceber, existem gravações destas conversas, mas não estão nem disponíveis nas instalações dos Anthology, nem organizadas. Seria importante aceder a essas gravações para completar esta história,

diferentes realizadores, os seus filmes não são (quase nunca) misturados – numa sessão, vêem-se primeiro todos os filmes de um realizador, antes de se passar a outro. A ordem dessa apresentação é cronológica.

É possível formar ou identificar três grupos entre os nomes incluídos nesta lista. Dos 85 realizadores incluídos, cerca de 40, isto é, cerca de metade, são contemporâneos e muito próximos do grupo que fez o Essential Cinema, nomeadamente através da participação na Filmmakers Cooperative, um dos três braços da acção deste grupo¹⁴⁴, que funcionava e ainda funciona como distribuidora – 27 destes realizadores têm filmes no catálogo da Cooperative. Cerca de 20 dos restantes realizadores estão relacionados com a história daquilo a que o New American Cinema Group, na origem e na organização deste programa – e aliás os historiadores e teóricos do cinema em geral – identifica com uma prática de vanguarda, no cinema. Aí incluem-se nomes como Fernand Léger, Viking Eggeling ou Man Ray (exemplos de artistas de vanguarda que, sobretudo na Europa, por volta dos anos 20, integraram o cinema na sua prática de questionamento e exploração dos limites das formas da pintura e da escultura), cineastas como Jean Cocteau, Louis Feuillade, Jean Vigo ou Jean Epstein (contemporâneos dos anteriores, sendo o último figura especialmente importante para o movimento que foi identificado como o braço narrativo da vanguarda cinematográfica parisiense dos anos 20, um grupo caracterizado pela forte inter-relação entre uma prática de realização, teórica e também de programação – relação, também importante na actividade do New American Cinema Group, e que aliás justifica esta atenção aos programas de ambos), ou ainda cineastas como Sergei Eisenstein ou Vsevolod Pudovkin (associados aos movimentos de vanguarda russos dos anos 30). Restam à volta de 15 realizadores, entre os quais estão Lumière e Méliès, David W. Griffith, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Yasujiro Ozu, Marcel Hanoun, Jean Renoir, Leni Riefenstahl, Charles Chaplin, Buster Keaton ou Laurel e Hardy (os únicos na lista que não são realizadores).

sobretudo para lhe acrescentar uma visão sobre os processos de construção dos programas, e a variação das suas formas, antes da sua fixação e apresentação; a história que se está aqui a fazer é contudo outra, concentrada na observação e articulação daquilo que aparece, neste caso os programas, já constituídos e apresentáveis, bem como naquilo que então ou assim operam

¹⁴⁴ A acção deste grupo, formalizado em 1961 como “New American Cinema Group”, liderada em grande medida por Jonas Mekas, esteve organizada não só em volta de um organismo programador – antes dos Anthology, a Filmmaker’s Cinematheque – mas também em volta de um órgão de publicação – uma revista, a *Film Culture* – e de um órgão distribuidor – esta Filmmaker’s Cooperative. Estes três órgãos funcionam como instrumentos de reivindicações estéticas mas também políticas, de defesa de uma certa ideia de cinema. Foi pelo cruzamento das informações e dos documentos destes três órgãos que consegui identificar a proximidade entre os realizadores contemporâneos incluídos no Essential Cinema.

Rapidamente se percebe que o Essential Cinema não faz, através destes nomes, uma revisão dos clássicos do cinema – não está Hitchcock, nem Ford ou Hawks, nem Lang; está Ozu mas não está Kurosawa, nem Mizoguchi – mas não é fácil perceber a sua relação com o restante grupo. Rever os textos de apresentação dos respectivos programas ajuda não só a perceber porque estarão estes cineastas incluídos no Essential Cinema, mas também (mais importante) quais as reivindicações do grupo que o desenhou, e assim de que maneira a programação age no contexto dessas reivindicações.

Na apresentação dos programas começamos a ter uma ideia sobre o que aproxima os filmes destes cineastas: *Triumph des Willens* de Leni Riefesthal (1934), por exemplo, é apresentado como sendo uma “obra-prima do estilo e da montagem”; ao introduzir *Une Simple Histoire* de Marcel Hanoun (1959) diz-se que, mais do que uma narrativa, se verá um exercício formal e estilístico rigoroso e disciplinado; de *Régle du Jeu* (Jean Renoir, 1939) o texto elogia a complexidade; e da dupla Laurel & Hardy é dito que representa a “quintessência” do “*dumb and dumber*”. Há nestas apresentações uma insistência nas ideias de forma e estilo; a sustentar ideias como rigor e disciplina ou complexidade ou, de outra maneira, atrás do destaque dado ao trabalho da montagem, está a importância dada à estrutura, e o uso da palavra “quintessência” para apresentar Laurel & Hardy corrobora a relevância dada à forma pura ou à exposição do modelo, que o manifesto distribuído nas primeiras exposições do Essential Cinema deixa explícito. Diz-se nesse manifesto:

Anthology Film Archives is the first film museum exclusively devoted to the film as an art. What are the Essentials of the film experience? Which films embody the heights of the art of cinema? The creation of Anthology Film Archives has been an ambitious attempt to provide answers to these questions; the first is physical (...); and the second critical – to define the art of film in terms of selected works which indicate its essences and its perimeters. (...) Anthology Film Archives is philosophically oriented toward the pure film, and it takes its stand against the standards of contemporary film criticism. The curriculum it proposes constitutes a film history for a student and aspiring film-maker who wants to know the medium as an aesthetic endeavor.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Manifesto publicado posteriormente em Sitney, *The Essential Cinema*, publicação que junta também textos selecionados sobre os filmes incluídos na série. Citações retiradas das páginas VI e XI da introdução.

A tónica nestas apresentações está, em geral, no uso de instrumentos e recursos cinematográficos e no modo como os filmes programados expõem, na sua própria constituição, esse uso. Sobre Bresson, por exemplo, num dos textos publicados no volume sobre os filmes programados no *Essential Cinema*, P. Adams Sitney diz que o cineasta “analisa os elementos da sua narrativa pelos próprios meios com que a apresenta”¹⁴⁶ e sublinha este aspecto precisamente para aproximar Bresson de uma prática que define como de vanguarda, no mesmo texto:

The formal mechanisms Bresson employs are not spectacular; he avoids metaphor, parallel cutting, geometrization, and antichronology – all of which would call attention to themselves; his art proceeds instead by indirection, allusion, ellipsis and the elision of disjunctive scenes. This distinction cannot be overemphasized. A Bresson film devolves with as much formal rhetoric as that of the most radical avant-gardists.¹⁴⁷

Mais à frente conclui:

But then, Bresson is not an avant-gardist. The avant-garde has declared a perpetual revolution against established modes of thought and expression. Thus the avant-garde casts off aesthetic systems and methods which form the modernist tradition. *A priori* all avant-gardists are modernists, but not all modernists share the avant-garde sensibility. Bresson is a good example of a non avant-garde modernist. One feels that his rejection of the conventional cinema arises less from principle than from the futility of trying to use the conventions while maintaining a fierce accuracy of observation.¹⁴⁸

Ainda que neste texto Sitney sublinhe que Bresson não pode ser considerado um cineasta da vanguarda, centra ao mesmo tempo o seu comentário à “retórica” bressoniana em aspectos que relaciona com uma prática de vanguarda: o seu anti-convencionalismo, o trabalho nas fronteiras do filme, a redução da “expressividade”, uma particular exploração da metonímia.

¹⁴⁶ Sitney, “The Rhetoric of Robert Bresson: from *Le Journal dun Curé de Campagne* to *Une femme douce*” in *The Essential Cinema*, 182-183: “(...) he analyses the elements of his narrative through the very means by which he presents it.”

¹⁴⁷ *Ibid.*, 186.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 192

Os termos usados para descrever o trabalho destes 15 realizadores – como forma, pureza, estrutura, estilo – constituem o campo lexical mais fortemente estabilizado nos textos deste grupo, termos sempre associados à caracterização ou definição de uma prática de vanguarda. Por vezes referida como experimental ou independente ou subterrânea (*underground*) – expressões que na verdade traduzem traços diferentes de uma mesma coisa – a vanguarda é, nos textos do grupo do New American Cinema, uma prática fílmica que se caracteriza pela sua posição subversiva ou crítica, que se liberta da narrativa e de outros constrangimentos não directamente relacionados com os elementos essencialmente fílmicos, e que assim se funda na criação de espaço para a experimentação com o material, a forma e a estrutura fílmica. Seja através do uso de um vocabulário particular – que é possível seguir em todos os textos do grupo –, seja por sublinhar de que modo estes cineastas participam numa prática de vanguarda, o que se sublinha, em todas estas apresentações, é o modo como estes cineastas que não são de vanguarda, participam contudo numa prática que caracterizam como tal.

Passemos agora ao segundo programa. As Photogénies de Jean Epstein fizeram parte do primeiro programa a ser apresentado após a morte do fundador do C.A.S.A. (Club des Amis du Septième Art), Riciotto Canudo, organizado em sua homenagem em colaboração com a revista de cinema *Cinéa*. Nesse programa, apresentado a 11 de Abril de 1924, começou por ser projectado *La Fête Espagnole* (de 1920), seguido de um comentário de Germaine Dulac, responsável pela fotografia do filme realizado por Louis Delluc; seguiu-se a projecção de *Prométhée Banquier* (1921), de Marcel L’Herbier, seguido de um comentário por Léon Moussinac, e finalmente foi projectado um pequeno programa de fragmentos de filmes organizados por Jean Epstein, que também comentou a sua projecção. A este, Epstein chamou “Photogénies”.

A revista *Cinéa* publicou, mais ou menos um mês depois da apresentação deste programa, a conferência de Jean Epstein que acompanhou essa projecção onde este descreve os fragmentos que constituem estas Photogénies. Fizeram parte desse programa – que não foi possível reconstituir completamente – o fragmento de um plano de uma máquina impressora, retirada de um filme de Jean Benoît-Lévy, e a projecção de uma sequência de *Coeur Fidèle*, do próprio Jean Epstein (1923), especificamente a sequência da feira, entre outros excertos dos filmes de ambos os realizadores, integrados

e apresentados numa só bobine. Na conferência que acompanhou este programa, Epstein coloca directamente as Photogénies na continuação de um trabalho iniciado por Canudo, o de projecção de fragmentos de filmes e sua organização segundo o “estilo cinematográfico” de cada um. Num anúncio a um programa organizado por Canudo no *Salon d’Automne*, temos acesso não apenas à lista e designação de alguns destes estilos, mas também aos princípios orientadores do C.A.S.A., no âmbito do qual se apresentavam estes programas – princípios que, assim, são também aqueles que orientaram a articulação de fragmentos:

Salon annuel du film au Salon d’Automne. Organisé par le Club des Amis du Septième Art (C.A.S.A.) sous la présidence de M. Canudo.

Buts du C.A.S.A : a) affirmer par tous les moyens le caractère artistique du Cinéma b) relever le niveau intellectuel de la production cinématographique française c) Mettre tout en œuvre pour attirer vers le Cinéma les talents créateurs, les écrivains et les poètes, ainsi que les peintres, les sculpteurs, les architectes et les musiciens des générations nouvelles.

Le mercredi 21 novembre à 3 heures : “Styles et Masques”. Projection de fragments des meilleurs films de l’année présentés et commentés selon leur style. 1. réalisme 2. expressionnisme 3. essais de rythme cinématographique : psychologique et plastique 4. cinéma pictural : reconstitution historique ; paysage ; portrait ; fresques modernes de la machine vivante : la locomotive, l’avion, le navire.

Le mercredi 5 décembre à 3 heures : “Sciences et Sports”.¹⁴⁹

Sobre estes programas, Epstein descreve como a acção de Canudo sobre os fragmentos operava uma distinção entre o estilo e a narrativa, estabelecendo assim uma “antologia do cinema”.

Apesar de, na sua forma, este pequeno programa ou ordenamento de fragmentos ser imensamente distante do gigantesco programa dos Anthology Film Archives, não é difícil relacioná-lo com os esforços teóricos de definição do cinema, contemporâneos de ambos os programas. Nos dois se procura contribuir para uma definição do cinema, complementando e acompanhando a produção teórica da altura, com a antologia. Os horizontes, os objectivos (os programas) e os métodos são contudo totalmente distintos.

¹⁴⁹ Texto do anúncio ao programa de Canudo, publicado na *Cinéa* a 15 de Novembro de 1923.

Sublinhe-se, para começar, o modo como Jean Epstein emprega a palavra “estilo”, termo tão importante também para as reivindicações estéticas do New American Cinema Group – de que, relembro, os Anthology Film Archives são canal e instrumento. No fim da sua apresentação, Epstein diz que o termo se equivale àquilo a que chama a “photogénie”, por apontar, diz ele, para aquilo que ganha força e beleza no cinema, mais do que em qualquer outro modo de representação.

Canudo eut le premier l'idée, dans les séances du Salon d'Automne, de présenter au public des morceaux choisis de films, de constituer une anthologie du cinéma. L'idée d'une anthologie cinématographique était extrêmement utile parce qu'elle attirait l'attention, dans ces fragments de films, sur le style cinématographique : elle isolait le style de l'anecdote. J'ai tenté de réaliser cette intention d'analyse des moyens cinématographiques encore plus précisément. J'ai pris dans divers films, non pas des fragments, mais à proprement parler des images. Et non pas des images représentant le style en général, mais seulement une qualité de style, une certaine qualité de photogénie. Déjà les programmes des séances du Salon d'Automne comportaient un classement des divers styles cinématographiques, qui sont d'ailleurs en plein progrès d'évolution et de différenciation. C'est ce classement des moyens de l'expression cinématographique que je me propose de faire dans un esprit un peu plus grammairien, un peu plus rhétoricien.¹⁵⁰

O “estilo” é aqui, não usado para descrever o traço particular de um artista ou autor, mas qualquer coisa que é produzida pelo próprio cinema. O objectivo destas projecções é precisamente mostrar – ou, mais concretamente no caso desta, analisar – o carácter fotogénico das coisas móveis, associação (entre fotogenia e mobilidade) importante para o posterior desenvolvimento que Epstein faz da noção (fotogenia).

Primeiro de maneira fragmentária – ao longo de muitos textos, entrevistas, intervenções em conferências –, depois em duas obras que sistematizam aquilo que se insinua nesses fragmentos, e sempre de maneira repetitiva (vai voltando muitas vezes às mesmas ideias, antes de dar grandes saltos sistematizantes ou de encontrar o nome para aquilo que vê, num método muito próximo aliás daquele a que o cinematógrafo, para

¹⁵⁰ Excerto da conferência proferida nesse dia 11 de Abril de 1924 publicada na *Cinéa* nº2 de 1 de Maio, 1924 com o título “L'élément Photogénique”.

ele, incita), Epstein expõe a sua teoria do cinema, que é também uma teoria da máquina. É talvez, de entre os cineastas da chamada vanguarda francesa dos anos 20, aquele que escreve qualquer coisa a que podemos chamar teoria. E apesar de ser clara a ligação a Dullac, por via da exaltação do movimento, e confessada a herança de Delluc, sobretudo por via do conceito de fotogenia (usado pela primeira vez por Aragon em 1839 e desenvolvido por Delluc no contexto do cinema), Epstein distancia-se dos seus contemporâneos na perda da tónica prescritiva, pela sua procura da compreensão do fenómeno do cinematógrafo (mais do que uma defesa de um cinema) e pela abertura desse fenómeno a outros terrenos e disciplinas, com que está em correlação, mesmo que estes estejam fora da arte. Esta abertura faz parte de um ambiente que se vive em todos os seus textos, e que indica a forte imbricação da escrita e da reflexão de Epstein num espírito do seu tempo – um ambiente, correspondente a uma mentalidade, que ele próprio apelida de “relativista”¹⁵¹.

São duas as grandes originalidades de Epstein em relação àquilo que se escreve sobre o cinema no seu tempo. Por um lado, o seu entusiasmo pelo cinematógrafo e pelas suas produções envolve todos os filmes, feitos de que maneira for, sejam filmes científicos, ficções, publicidade: o fascínio está do lado da imagem e das características específicas desta imagem, e essa é produzida pela máquina, é independente de um autor, de um operador, de uma narrativa, do filme – Henri Langlois concluirá que, para Epstein, o “essencial do cinema é o mistério da captação”¹⁵². E por outro lado, a outra originalidade de Epstein é a relação que estabelece entre cinema – aquilo que essa máquina produz – e pensamento lógico, e entre cinema e filosofia. Para Jean Epstein, o cinematógrafo, operando por um esquema lógico, inerente a qualquer série, é um instrumento filosófico porque acrescenta um excesso a esse esquema: ao contrário de outras máquinas que seguem o modelo do cérebro e do raciocínio, o cinematógrafo baralha, altera, imiscui-se nas categorias com que esse raciocínio se tende a organizar, sendo por isso capaz de filosofia – que Epstein define como a capacidade de repensar as categorias e os atributos da matéria. Essas categorias são as do espaço e do tempo. Ao alterar a sua hierarquia ou inter-relação, o cinematógrafo mostra ao mesmo tempo como essas categorias eram instáveis e, uma vez que é nelas que todo o conhecimento

¹⁵¹ Uma “mentalité relativiste” escreve em *Le Cinéma du Diable* in Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma*, 366.

¹⁵² « (...) pour Jean Epstein, l’essentiel du cinéma est ce mystère de la captation de l’image. ». Langlois, Henri. « Jean Epstein. L’œuvre filmique » in Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 9.

(equivalente à realidade, diz Epstein) se funda, que toda a realidade é instável. O cinematógrafo produz, no mesmo movimento que descobre (porque aquilo que se conhece é a realidade e não há realidade fora disso – descobrir é criar), um mundo instável. Há um antes e um depois do cinematógrafo muito claros para Epstein. Este aparece como uma espécie de vírus que destabiliza por dentro a organização clara e clássica do cartesianismo. É desordem, caos e impertinência. Neste ambiente, o cinema é essa inteligência (indissociável de uma sensibilidade) que a máquina produz.

Neste contexto, a noção de fotogenia – que Epstein declaradamente explora no ordenamento dos fragmentos aqui considerado – aparece como aquela que mais perto se coloca da descrição do excesso que caracteriza a imagem cinematográfica, o excesso que a distancia da sua fundação fotográfica, descrevendo aquilo que o cinema dá ou aumenta nas coisas, como já vimos na primeira parte desta dissertação. O termo indica uma especificidade cinematográfica.

Quando se refere a “estilo”, então, Jean Epstein está a referir-se a qualquer coisa que o cinema cria por si. E o título do seu programa – “photogenies” – transmite o interesse na potência da imagem do cinema, mais do que um interesse em certos filmes ou numa certa maneira de fazer filmes, e um interesse em encontrar os meios e métodos para expor essa potência e especificidade. Quando se propõe a projectar uma antologia de fotogenias, Epstein está a propor expor o cinema, e propõe-se a fazê-lo sem passar pelo filme.

Numa intervenção feita no Philadelphia College of Art, em Junho de 1966, e publicada depois sob o título “Where are we – the underground?”, Jonas Mekas diz o seguinte:

There was a time, when I was sixteen or seventeen, when I was idealistic and believed that the world would change in my own lifetime. I read about all the suffering of man. Wars and misery that took place in the past centuries. And I somehow believed that in my own lifetime all this would change. I had faith in the progress of man, in the goodness of man. And then came the war, and I went through horrors more unbelievable than anything I had read in the books, and it all happened right before my eyes – before my eyes the heads of children were smashed with bayonets. And this was done by my generation. And it's still being done today, in Vietnam, by my generation.

It's done all over the world, by my generation. Everything that I believed in shook to the foundations – all my idealism, and my faith in the goodness of man and progress of man; all was shattered. Somehow, I managed to keep myself together. But really, I wasn't one piece any longer; I was one thousand painful pieces. It's really from this, and because of this, that I did what I did. I felt I had to start from the very beginning. I had no faith, no hope left. I had to collect myself again, bit by bit. And I wasn't surprised when, upon my arrival in New York, I found others who felt as I felt.¹⁵³

Jonas Mekas descreve e caracteriza a geração do New American Cinema, uma geração, diz ele, apanhada pela guerra numa idade jovem, uma idade tipicamente idealista; uma guerra que o destroçou, e o deixou em ruínas, sentimento que encontrou noutros, quando chegou a Nova Iorque nos anos 50. Esse sentimento criou nele a necessidade de coleccionar, de recolher os seus destroços. A colecção aparece nesta intervenção como um acto de reconstrução (*collect myself*) feito através recolha de pedaços (*bit by bit*) de si e de outros; é, assim, resultado de um reconhecimento¹⁵⁴.

O Essential Cinema foi, no seu princípio, não só uma série de programas, mas a criação da colecção dos Anthology Film Archives. Os dois trabalhos não podem ser considerados em separado, ambos definem esta *antologia*, e fazem parte de uma mesma

¹⁵³ Mekas, Jonas. “Where are we – the underground?” in *The New American Cinema*, ed. Gregory Battcock. Nova Iorque: E.P. Dutton & Co., 1967), 18.

¹⁵⁴ Este uso está muito perto (não posso não dar conta disso, apesar de muito brevemente) do uso que dela faz Walter Benjamin: o acto de se encontrar a si próprio e o presente pela colecção das coisas que outros deixaram. No texto que escreve sobre “o coleccionador e historiador Fuchs”, publicado pela primeira vez em 1937, Walter Benjamin lança algumas das ideias para a sua visão da história que pouco mais tarde desenvolveria ao longo de diversos textos. Nestes textos Benjamin estabelece uma relação de reconhecimento como fundamento para a visão histórica dos acontecimentos. Segundo Benjamin, qualquer acontecimento se pode tornar histórico; mas a articulação histórica só é possível quando o presente se reconhece no passado, constituindo dele uma imagem fugaz que no instante em que é reconhecida (ou se deixa reconhecer) desfaz-se numa luminosidade, e deixa de se ver. A história aparece aqui como resultado de uma apropriação e é resposta a um apelo lançado pelas gerações passadas. Não vou avançar aqui numa leitura destas considerações benjaminianas, embora fosse pertinente, para não me desviar do objecto desta tese e para não encolher nem instrumentalizar as complexas e potentes ideias de Walter Benjamin sobre a escrita da história. Mas não podia deixar de assinalar a sua proximidade com o que descreve Jonas Mekas nesta sua intervenção. O texto referido foi consultado na seguinte versão: Benjamin, Walter. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”. *New German Critique* (Cornell University), nº5. Nova Iorque, 1975: 27-58. O texto está traduzido para português e publicado em Benjamin, Walter. *O Anjo da História*, ed. João Barrento, 107-147. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. Este volume editado por João Barrento reúne alguns dos restantes textos onde Walter Benjamin trabalha sobre a sua visão da história.

necessidade de criar uma constelação¹⁵⁵, uma família de formas, que, através do passado, descreve o presente dessa geração destruída – o presente onde esta *está*, como indica o título do texto de Mekas. Coleccionar, articular e mostrar repetidamente são aqui maneiras de lidar com as ruínas.

Tem interesse e é importante ter em conta a este nível que, nos dois programas que aqui estão a ser considerados lado a lado, entrem no trabalho do programa os próprios filmes daqueles que programaram – isso acontece com a geração que organizou o Essential Cinema, e mesmo em concreto com alguns daqueles que estiveram envolvidos na sua concepção (Jonas Mekas, Stanley Brakhage, James Broughton, Peter Kubelka), cujos filmes fazem parte do programa; e isso acontece com os excertos ou as imagens articuladas por Jean Epstein, algumas retiradas dos seus próprios filmes. Mesmo com esse ponto de partida comum, contudo, esta espécie de eixo – os próprios filmes – a partir dos quais se recolhem os filmes (ou pedaços de filmes) de outros (gesto primordial e definidor da colecção) os dois programas operam de modo totalmente distinto, senão oposto.

Por um lado, o Essential Cinema é o desenho de um território. De duas maneiras: é a constituição de uma família, aspecto claro quando pensamos que está organizado e é orientado pelo nome do autor dos filmes, e quando percebemos que praticamente metade dos cineastas incluídos é contemporânea; e define *um* cinema, ao aproximar a vanguarda americana dos clássicos da vanguarda europeia e de outros cineastas cuja prática a série aproxima da dos anteriores, e apresenta recorrendo ao mesmo campo lexical: vemos, pela apresentação destes programas, que está interessada em mostrar os filmes que permitem aos programadores dizer o que é o essencial no cinema, e não é por acaso que no manifesto distribuído nas primeiras sessões de 1970 os programadores digam querer fazer uma história do *medium* – vimos, na primeira parte deste texto, como as pesquisas centradas no *medium* procuram definir o cinema pelos

¹⁵⁵ “Constelação”, outro termo importante para a concepção da história em Walter Benjamin. Escreve ele no texto sobre Eduard Fuchs: “Goethe intimated this in his habitually veiled manner when, in a conversation about Shakespeare, he said to Chancellor von Müller: “Everything which has produced a great effect can really no longer be judged.” No statement is more suited to evoke that state of unrest which constitutes the beginning of any contemplation of history that has the right to call itself dialectical. This state of unrest refers to the demand on the researcher to abandon the tranquil contemplative attitude toward the object in order to become conscious of the critical constellation in which precisely this fragment of the past finds itself in precisely this present.” Benjamin, “Eduard Fuchs: Collector and Historian”, 28.

elementos que restam quando se tira tudo o que se pode tirar de qualquer coisa para que contudo esta possa ainda ser integrada na categoria “cinema”.

Também não é por acaso que o programa *Essential Cinema* se confunde com e toma os contornos de um programa crítico. Ainda no texto sobre Robert Bresson, já aqui citado, P. Adams Sitney, referindo-se à sua situação enquanto crítico, acaba por definir o que precisamente reúne os cineastas do programa dos *Anthology*:

There are two irreconcilable critical paths open to the film critic. One takes cinema to be the heir to the 19th century literary tradition, specifically the novel with its popular base. According to this tradition Alfred Hitchcock, John Ford, Jean Renoir and Josef von Sternberg are among the greatest artists of cinema. I subscribe to the other view that sees cinema as a modern art and values it for its freedom from traditional fictional forms and for its intensity. The pantheon of the approach is more contestable, because the critics who share it are less willing to accept an orthodoxy. Nevertheless, the early Buñuel, some Russians from the 20s (Eisenstein, Dovzhenko, Vertov), Vigo, and some of Dreyer would probably be universally acknowledged.¹⁵⁶

O *Essential Cinema* define ou, mais exactamente, *defende* um cinema, descreve as suas características pela aproximação de obras díspares, constitui um território, delineando pertenças e afinidades, excluindo os que estão fora – não é por acaso que todos os textos do grupo e mesmo, aliás, os que ainda hoje se escrevem sobre os filmes dos cineastas contemporâneos e próximos dele, tendem a tomar o tom e a forma da defesa (não da crítica); e que apenas esporadicamente os filmes que integram este *corpus* sejam programados fora dele. A série, para o dizer de outro modo e concluir, define uma cinematografia.

Pelo seu lado, através da concentração e explicitação daquilo a que chama fotogenia, e através de um método específico, que dispensa os filmes completos, Jean Epstein procura definir o cinema e, em vez da família, procura expor um *ar de família*:

¹⁵⁶ Sitney, “The Rhetoric of Robert Bresson” in *Essential Cinema*, 182.

On peut entendre, on peut voir deux ou trois générations d'une famille, dans un raccourci voulu pour commémorer, depuis trente ans et presque mois par mois, toute sorte de petits événements dynastiques. A l'écran, se forme peu à peu un fantôme imposant, qui parle d'une étrange voix ; de cette voix d'ombre qu'entendit Poe et qui n'était la voix d'aucun vivant, mais d'une multitude de vivants, variant de rythme de mot en mot, insinuant dans l'oreille les intonations bien-aimés de beaucoup d'amis perdus. De l'aïeul au benjamin, toutes les ressemblances, toutes les différences tissent un seul caractère. La famille se dresse comme un individu dont même les membres dissemblables ne rompent pas l'unité, s'avèrent au contraire nécessaires à son équilibre. Dans un hall où bavardent tant de visages qui viennent de s'éteindre et de se taire à l'écran, la conversation oiseuse trouve une résonance inaccoutumée, car ce bourdonnement est exactement à l'unisson des timbres délivrés à l'instant par le haut-parleur ; ce chœur est la voix de la famille. (...) Quand le cinématographe comptera un siècle d'existence, si l'on a dès maintenant les moyens d'installer les expériences et de préserver la pellicule, il aura pu capter de nombreuses espèces de monstres grégaires : familiaux, professionnels, sociaux, nationaux, des apparences saisissantes et pleines d'enseignements. Bien d'autres entités attendent du cinématographe leur personification : les affections de l'âme, les maladies, les tempéraments... (...) Un des caractères essentiels du cinématographe est de suppléer, dans une grande mesure, à ce défaut, de préparer pour nous certaines synthèses, de reconstituer des continuités d'une ampleur et d'une élasticité dans l'espace-temps, dont notre esprit est incapable.¹⁵⁷

Se o programa dos Anthology procura mediar um acesso a uma história do cinema, e escrever essa mesma história através de uma coleção que define o cinema essencial, o programa de Epstein procura dar a ver e, no mesmo processo, descobrir o essencial do cinema – seguindo assim, no seu programa, a própria metodologia que descreve e a que considera que a máquina cinematográfica incita: a descoberta de um

¹⁵⁷ Excertos da última versão de "Photonémie de l'impondérable", publicada em *Esprit de Cinéma* (Paris: Édition Jeheber, 1955), 12-13.

movimento geral e comum por via da articulação daquilo que não tem relação (aparente) na realidade.

Para esta diferença nos programas contribuem aspectos do seu contexto. Primeiro, a noção de autor não estava estabilizada nos anos 20, o que se pode desde logo perceber pelos anúncios das sessões de cinema destes anos, onde se põem lado a lado actores e realizadores (e isto mesmo nos anúncios às primeiras sessões de *répertoire*) ou onde se anunciam mesmo filmes sem nome de autor. Como exemplo, cito o anúncio à abertura da sala do Vieux Colombier (dirigida por Jean Tedesco, também director da revista *Cinéa*), uma das primeiras a constituir um “repertório” do cinema – que não está muito longe da constituição de um cânone, e assim também da proposta dos Anthology. Anúncio ao programa de 14 Novembro de 1924: “Présentation d’œuvres d’avant-garde et le répertoire du film. Cet ensemble, constitué pour la première fois, comprendra : «les films de qualité dont l’exploitation commerciale n’a pas permis à la majorité du public de les voir, les films de grande valeur qui méritent une seconde vision à titre de Classiques du Cinéma. L’énumération ci-dessous est une première sélection du Répertoire du Film»”. Fazem depois parte da lista : “*L’Atre* de Robert Boudrioz”, “*La Charrette Fantôme* de Victor Sjostrom” ou “*L’Ile du Salut* avec Douglas Fairbanks”. E no anúncio ao programa de 21 a 26 de Novembro, sob o título “Trois étapes du cinématographe”, lê-se que se verá *L’arrivée du train de Vincennes*, *L’assassinat du Duc de Guise*, *L’oiseau bleu* de Maurice Tourneur d’après Maeterlinck; “un film d’avant-garde”: *Le montreur d’ombres* – sem menção a autor. Aproveito para sublinhar que nestes primeiros programas de “clássicos” do cinema – assim são anunciados pelos seus programadores – grande parte dos filmes mostrados são (inevitavelmente) contemporâneos. O uso do termo “clássico” faz aqui parte de uma estratégia para a defesa do cinema como arte, onde a programação tem um papel fundamental, de construção (forçada) de uma história para uma arte (então) muito nova¹⁵⁸. Já no caso do Essential Cinema, a definição e defesa do cineasta como autor dos filmes é uma reivindicação central para o New American Cinema, contemporâneo

¹⁵⁸ Uso (do termo “clássico”) e questão (a sua aplicação a um cinema contemporâneo) com que os historiadores de cinema nem sempre têm lidado. Malte Hagener sobre o programa de abertura do Vieux Colombier: “This mixture of repertory classics (Chaplin), non-fiction (Grépon) and experimental work in a stricter sense (*L’Horloge*) was typical for avant-garde clubs as well as specialized movie theaters in the 1920s (we have seen a similar program in London).” “Programming Attractions: Avant—Garde Exhibition Practice in the 1920s and 1930s” in Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, 272. Hagener repete sem problematizar o termo “*classic*”, quando na verdade é fundamental para uma compreensão do contexto deste programa, e a sua função aí.

da *Nouvelle Vague* francesa e declaradamente influenciado ou próximo dela (a *Film Culture* anuncia-se a si própria como sendo o equivalente aos *Cahiers* nos Estados Unidos), e que indica uma certa relação com Hollywood, distinta contudo entre os dois grupos.

Depois, outro aspecto importante do contexto dos dois programas é o modo como, ao contrário dessa geração dos anos 20, e tal como é escrito, de várias maneiras e em vários textos por Mekas, a geração do New American Cinema já não tinha de definir o cinema e defendê-lo como arte, a luta era agora por outra maneira de fazer filmes, o que identifica a sua prática com um programa muito específico. Num artigo na *Film Culture* onde faz uma história e propõe uma classificação para o filme experimental americano, Jonas Mekas escreve:

The reasons for the growth of the American experimental film: To former generations film art was something still new and exotic, but for this generation it is a part of our lives, like bread, music, or steel bridges. (...) These film makers are trying to create in this new and exciting medium. They are like those hundreds of poets that appear every year in various places with their thin booklets of verses read and recognized by nobody but their friends. These dozens of young film makers are as insistent, willing and stubborn as those young literary poets, the only difference being that they chose film instead of the typewriter.¹⁵⁹

Na notícia sobre a criação do prémio “Independent Film Award”, sobre os cineastas que este irá destacar e que definem o cinema defendido pelo NAC e permitem observar o modo como este se foi transformando, transformação que os Anthology Film Archives cristalizaram ou institucionalizaram, lê-se:

Basically, they all: mistrust and loathe the official cinema and its thematic and formal stiffness; are primarily preoccupied with the emotional and intellectual conditions of their own generation as opposed to the neorealists’ preoccupation with materiality; seek to free themselves from the over-professionalism and over-technicality that usually handicaps the inspiration and spontaneity of the official cinema, guiding

¹⁵⁹ “Experimental Film in America”, *Film Culture*, nº3 (1955): 16. (Sublinho o modo, cindido, como Mekas emprega o termo “filmmaker”).

themselves more by intuition and improvisation than by discipline.¹⁶⁰

Há portanto uma diferença na agenda dos dois programas que o seu contexto ajuda a esclarecer. Ao mesmo tempo, há uma diferença no método que é preciso considerar, e que passa fundamentalmente pelo estabelecimento de uma dupla e (aparentemente) divergente relação entre parte e todo, com consequências para os filmes articulados. Um e outro – agenda e método – são inextrincáveis e informam-se mutuamente, o que é importante para definir a operatividade e função do programa (ou o programa como função), objecto da próxima secção deste texto.

parte e todo

No Essential Cinema, a parte não é o filme e sim o autor, campo definido pelas fronteiras ou linhas do programa. O primeiro programa do Essential Cinema, apresentado em 1970, estava dividido entre o calendário de projecções, com datas e horas, e a lista dos filmes da colecção distribuídos por autor. Actualmente, o programa, distribuído ao longo do ano, segue de perto esta lista, inclusive na sua organização: as sessões estão repartidas por autor, os autores sucedem-se por ordem alfabética, os filmes de cada um estão apresentados por ordem cronológica. Há algumas excepções, como Paul Sharits, cujos filmes não são programados em bloco, mas sim sempre em programas que incluem outros cineastas, recorrentemente, Robert Nelson mas não só – nessas sessões, os filmes Sharits, pelo seu carácter minimal, funcionam como limpapalatos, para voltar à imagem alimentar – ou, outra excepção, como o programa dos “clássicos dos anos 20”, composto por pequenos filmes de autores de que não há mais do que um ou dois filmes na lista. Tirando estas excepções, o programa corresponde à lista, que chega a incluir notas de programação – a propósito de Andy Warhol, por exemplo, “two other programs per cycle including...” ou a propósito de Laurel & Hardy, “selected films – one program per cycle”. Ser possível descrever a lógica de organização do programa sem ver os filmes indica que este está organizado segundo critérios exteriores a eles. Ou seja, não é o que os filmes fazem e mostram que conduz e

¹⁶⁰ Film Culture (nº19, 1959), 2.

informa sobre o seu lugar no programa, é sim o seu contexto – neste caso, a cinematografia de um autor – sendo este contexto a unidade mínima programada.

Na apresentação do livro que publica ensaios sobre os filmes incluídos no *Essential Cinema*, dá-se conta de uma tarefa desejada mas nunca cumprida: a publicação das transcrições das sessões de discussão do “comité de selecção” – expressão que designa o grupo de programadores. Mesmo assim, descreve-se aí a dinâmica dessas discussões:

During those discussions one or more members would propose a film for inclusion. That film would then be screened and debated by the full committee until a vote could be taken on its inclusion. A critical exposition of the merits of the film under consideration and a comparison to the other works already admitted to the collection became the responsibility of the proponent.¹⁶¹

E mais à frente:

Wholeness and unity were criteria for the films included. After considerable discussion the committee agreed not to make a collection of excerpts of great passages from otherwise mediocre films. This decision asserts tectonic unity as an artistic ideal in cinema. (...) In every case they have made their decisions on the aesthetic value of the individual work. Finally, they have not attempted to *round out* the collection by a balancing of periods, genres, or national productions.¹⁶²

Ao longo do texto vai-se falando da dificuldade da escolha, de como não foi possível manter nenhuma coerência ou regra sistematizada ao longo do processo de selecção, de como se começou por incluir apenas os filmes que unanimemente eram considerados “essenciais”, e de como no fim se acabou por incluir outros – ao fim de um mês, diz-se já não nesta introdução mas no texto distribuído durante as primeiras sessões, a maioria substituiu a unanimidade e foi aí que Stanley Brakhage abandonou o comité. De cada vez que um novo filme entrava no conjunto, continua a descrição, o todo mudava também e com ele desarrumava-se aquilo que até aí parecia um princípio

¹⁶¹ Sitney, *Essential Cinema*, V.

¹⁶² *Ibid.*, XI-XII, sublinhado dos autores.

inabalável de selecção. Elencam-se ainda com mais pormenor alguns dos critérios para esta selecção. A esse nível, dizem desprezar a importância histórica de um filme a favor da análise de propriedades formais como a fotografia, a montagem de som e imagem – se nessa análise e discussão algum aspecto se sobrepunha às fragilidades, esse filme normalmente entrava: “A special care was exerted not to fall into the trap of most artistic juries: to accept a discrete and innocuous work which had neither the ambitious achievements nor the attendant failures of a much more monumental work.”¹⁶³

À primeira vista, a descrição deste processo, a listagem destes critérios, parece contrariar aquilo que demonstra o programa. O processo de selecção, tal como é descrito por um dos programadores (P. Adams Sitney) privilegia o filme, e o programa privilegia o autor. A menção à “representatividade”, contudo, é elucidativa:

Once a film by a given artist was selected an intensive effort was made to decide if that sufficiently represented his contribution to the cinema at its highest levels. Often the committee chose to include many other works by the same man; but just as often, especially in cases of commercial film-makers, it was found that a single work or a small fraction of the oeuvre totalizes his contribution to the art.¹⁶⁴

Daqui retiro duas conclusões. Uma é de ordem metodológica (e é por isso um parêntesis neste texto): se é possível fazer uma história da programação com aquilo que os programadores dizem sobre o seu trabalho, há também uma história que só os programas podem escrever, documentos precisamente desprezados e efémeros, muitas vezes perdidos. Não me parece ser por acaso que estes documentos estão desaparecidos – e muitos deles estão, no caso da programação dos Anthology Film Archives –, e esta contradição justifica-o. Aprendeu-se a privilegiar muito mais o que o programador diz do que o que o programador faz, constituindo mesmo o programador como instituição discursiva, i.e., não apenas como aquele que programa o cinema, mas (e até sobretudo) como aquele que veicula e fixa um discurso sobre aquilo que programa – o que inclui não apenas o filme, mas o todo que constrói com e para ele. É preciso e falta ainda encontrar ou auscultar a história do cinema que os programas escrevem, uma história que pode ser complementada com aquilo que os programadores dizem, mas não pode

¹⁶³ Ibid., VI.

¹⁶⁴ Ibid., VI.

estar restrita a isso. Há um inconsciente da programação por mapear, por vezes coincidente e outras vezes discrepante com aquilo que diz um programador.

A outra conclusão diz respeito a este programa específico, onde cada filme aparece, desde o momento em que é considerado até ao momento da sua inclusão no programa, como parte de dois todos: a colecção e o artista. O filme, mesmo que comece por ser considerado como todo (“tectónico”, dizem os programadores), é diluído na categoria de autor. Um filme *entra* no programa não porque é analisado, e, segundo os critérios definidos, se considera importante, mas porque é necessário para compreender a obra de um autor, e aquilo em que esta (e não o filme) “contribuíram para a arte cinematográfica” – aliás, se fosse de outro modo, poderia dar-se o caso de ser preciso deixar entrar cinematografias que por princípio antagonizam as (ou são antagonizadas pelas) reivindicações do grupo que programou¹⁶⁵. A programação é assim, aqui, um acto de recolha, mais do que de edição, e de defesa, mais do que de crítica.

Pelo seu lado, a edição da antologia cinematográfica de Jean Epstein, que age sobre fragmentos ou, como diz o próprio, imagens retiradas de diversos filmes, organiza o todo cinematográfico do seu programa sem mostrar o filme – como se este dificultasse a exposição do cinema. Epstein age então através de um processo de fragmentação e recontextualização orientada do fragmento que é importante, e é preciso localizar na prática cinematográfica daqueles anos 20.

a vida do fragmento (um contexto)

Desde logo é claro e insistente o elogio ao fragmento, expresso teórica e filmicamente no cinema da altura. E não apenas no cinema: também a poesia e as artes plásticas estavam fortemente marcadas por uma predominante estética do fragmento e

¹⁶⁵ John Cassavetes, ausente da lista e programas do *Essential Cinema*, foi o primeiro cineasta a receber o prémio “Independent Film Award”, dado pela *Film Culture* (em 1959). Em 1962, Stanley Brakhage ganha o prémio (com *The dead e Prelude*). É o 4º prémio entregue, o primeiro a um cineasta incluído no *Essential Cinema*. A partir daí todos os prémios entregues vão para cineastas incluídos na lista. Pouco a pouco a revista vai-se dedicando exclusivamente ao trabalho dos cineastas no *Essential Cinema* e os seus programadores começam a integrar o corpo editorial – no número 29, de 1963, Broughton, Kelman, Brakhage e Sitney já escrevem para a revista, Mekas continua a ser o editor. Em 1961 é formalizado o grupo do New American Cinema. O *Essential Cinema* fixa uma constelação que está a ser formada fora dele.

da colagem: a entrada de pedaços de objectos exteriores à pintura nas colagens cubistas não está longe da descrição de uma particular relação do cinema com a realidade, nos textos da primeira imprensa especializada na altura, relação expressa e problematizada a partir da sua constituição específica como fragmentos da realidade. Aliás, esta confluência reflecte a intensidade da contaminação entre as várias artes, característica importante para dar conta da complexidade do período, e facilmente constatada na imprensa, com os primeiros textos sobre o cinema e antes do aparecimento de publicações especializadas (no início dos anos 20) a procurarem defender e definir a força artística do cinema através de aproximações à força de outras artes – o que se distingue, atenção, da defesa do cinema como arte pura, mais fortemente enraizada em si mesma quando liberta de hábitos teatrais (sobretudo ao nível do jogo dos actores), ou liberta do texto (da literatura), defesa disseminada pelos textos das primeiras publicações especializadas.

É por via de uma destas aproximações – concretamente à poesia – que a noção “fotogenia” é introduzida nos textos sobre o cinema, por Louis Aragon e Louis Delluc. Nos textos de Epstein, já o vimos, ainda que a fotogenia diga respeito a uma particular relação entre a imagem cinematográfica e a realidade, e à potência transformadora do cinema, a noção acaba por concentrar as considerações do cineasta sobre carácter móvel desta imagem. Pelo seu lado, com Aragon e Delluc, embora a concentração esteja igualmente nesta potência transformadora e assim na mesma relação entre imagem cinematográfica e realidade, o centro está no fragmento: a fotogenia descreve, para eles, a capacidade que o cinema demonstra em “desfamiliarizar”¹⁶⁶ os objectos familiares do quotidiano, e a capacidade, decorrente desta, de lhes dar uma nova vida, um novo mundo. Se por um lado estas considerações demonstram um interesse no carácter específico do realismo cinematográfico, por outro lado o interesse está nas transformações que o cinema opera sobre os fragmentos, por via do seu isolamento, primeiro, e da integração num novo todo, por via da montagem, depois. Descreve-se assim como o cinema consegue elevar a uma forma de vida poética o mais simples e pequeno objecto, concedendo uma vida própria e independente ao fragmento (aqui, especificamente, fragmento da realidade). Apesar de Delluc e Aragon terem sido os

¹⁶⁶ Richard Abel resume, com recurso a uma expressão importante para o formalismo Russo (contemporâneo da cena que aqui se descreve), o carácter transformador atribuído ao cinema por via da fotogenia: o cinema “desfamiliarizava o familiar”. Abel, Richard. “On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915-1919”, *Cinema Journal* (University of Texas Press), vol. 25 – n.º. 1 (1985): <http://www.jstor.org/stable/1224837> (último acesso em Abril, 2013), 23.

mais influentes na teorização desta potência, ela é transversal a muitos dos primeiros textos concentrados em pensar o cinema – de Émile Vuillermoz ou de Blaise Cendrars, para citar aqueles que mais directamente se entusiasmaram com este particular trabalho do cinema com o fragmento –, e é comum na cultura visual predominante na altura. Esta teorização é importante ainda porque enraíza os primeiros programas dos cineclubes nesta mesma cultura visual, dá-lhes contexto.

No caso do pequeno programa de Epstein, este interesse no fragmento aproxima método e objecto. Apesar de, quando descreve o exercício das “*photogénies*”, Epstein se referir a uma atitude “gramatical” – por serem os aspectos iniciais de uma “gramática cinematográfica” que se propõe a classificar e mostrar –, poderia usar-se a mesma expressão para descrever o seu método, na exposição. Um método que, desde logo, vai mais longe do que as antologias cinematográficas que o inspiraram, ao articular, não fragmentos (ou excertos), mas imagens, como Epstein diz, sem qualquer relação e completamente isoladas do todo fílmico – relação ainda relevante nas articulações de Canudo, citadas acima, onde os excertos são associados aos “filmes mais importantes do ano” –, e um método que passa pela construção de um novo todo através desses estilhaços – com um carácter radicalmente distinto das ruínas colecionadas pelos Anthology Film Archives, por estas carregarem o peso da obra a que pertencem.

a classificação

A lógica do fragmento na organização dos programas no âmbito dos cineclubes em Paris, mas também um pouco por toda a Europa, durante estes anos, era guiada por um objectivo duplamente pedagógico: por um lado, definir e conduzir uma concentração na especificidade do cinema; por outro definir, e defender o ‘bom’ cinema. Tal objectivo era servido por uma lógica classificativa, que está na raiz das primeiras iniciativas de organização de um “repertório” de filmes – de que é exemplo primordial o programa organizado por Jean Tedesco no Vieux Colombier (a partir de 1924), citado acima – mas que sobretudo orienta (e portanto informa) a organização de excertos e de filmes completos nos programas da altura. Os programas organizados na Filmliga (cineclube holandês, 1923-1933) são, a este nível, particulares e importantes: ao contrário das antologias organizadas por Canudo – que retiravam excertos dos filmes e os organizavam dentro de categorias que permitiam apresentar as características mais

proeminentes da força e especificidade cinematográfica¹⁶⁷, numa lógica exemplificativa/cumulativa – no programa deste cineclube holandês a lógica era comparativa. Tanto aproximando fragmentos (resultado de uma radical selecção) ou filmes que permitissem perceber de que modo um determinado aspecto fílmico estava a ser tratado nos filmes e pelos cineastas contemporâneos, como contrapondo a projecção de filmes que defendiam e definiam como de vanguarda a outros, que consideravam menores, e comentando-os, o que se procurava era precisamente sublinhar a superioridade do cinema que defendiam (de *um* cinema)¹⁶⁸.

Nesta lógica classificativa os títulos tinham um papel fundamental. Já vimos como Noël Burch relaciona o uso e a precedência do intertítulo nos quadros independentes das primeiras organizações fílmicas com um acto programador: os intertítulos tendiam a declarar o centro dramático do quadro que se seguiria, procurando *preparar* o espectador para aquilo que veria a seguir. O uso dos títulos na apresentação dos primeiros programas dos cineclubes não está, por um lado, longe desta acção: também aqui os títulos procuram preparar e orientar o espectador para aquilo que este iria receber. Por outro lado, o uso destes títulos nos programas vai de encontro e procura agir sobre os géneros cinematográficos que os programas rapidamente começam a fixar – fixação que, já vimos, faz parte da mesma estratégia de reconhecimento, também preparada pelos títulos – apresentando alternativas.

Apesar de não se referir a “género” mas sim a “estilo” – desvio importante para as reivindicações da altura – o programa do C.A.S.A. citado acima procura claramente, através dos fragmentos e dos títulos que preparam a sua apresentação, guiar a atenção

¹⁶⁷ É curioso e importante observar que não estamos muito longe dos princípios que orientavam a organização de vistas nos primeiros programas dos Lumière: também aí a organização dos programas procurava dar a ver a força da imagem cinematográfica. Mas enquanto na prática dos Lumière, movida por interesses comerciais, progressivamente se foi procurando uma cativação e envolvimento do espectador, aqui o interesse está, não na preservação de um consumo, mas na modelagem desse consumo.

¹⁶⁸ Esta conclusão é emprestada: “The main asset of the Filmliga was the sheer variety of different films. The aim of this policy was manifold: on the one hand, spectators should learn to recognize the “superior quality” of avant-garde cinema; for that reason sometimes sequences from commercial feature films were presented, discussed and commented upon. On the other hand, any new development in the cinema that could possibly be a subject for further research should be explored. Out of these ideas evolved a screening and programming practice that saw comparing and contrasting as the key ingredients of the Filmliga.” in Hagener, “Programming Attractions”, Strauven, *Cinema of Attractions Reloaded*, 273. Mas é confirmada por outro observador dos programas da Filmliga (a que não acedi directamente), que sublinha o seu radicalismo, nomeadamente no método (de fragmentação mas também de selecção) através do qual se opunha aquilo que se considerava o bom e o mau cinema, afirmando aquilo que para o autor melhor define a sua linha programática, o dogmatismo: Schoots, Hans. “Il laboratorio Filmliga”, *Cinegrafie*, nº12 (1999): 127-141.

do espectador para aspectos precisos dos filmes – “do ano” e portanto, em princípio, já conhecidos –, mas procura também introduzir um léxico novo na abordagem e classificação desses filmes: “realismo”, “expressionismo”, “ensaios”, “reconstituição histórica”, “paisagem”, “retrato” são termos que indicam um interesse numa certa organização das formas, típica de um género – termos ainda hoje influentes. Nestas classificações que os títulos declaram está então em causa, não uma lógica comercial activada para criar ou manter o interesse dos espectadores no espectáculo cinematográfico, como nos primeiros programas, mas uma acção de segundo nível – do tipo daquela que Langlois opera sobre os filmes de Lumière –, uma acção analítica e sistematizante que age sobre esse espectáculo, comentando-o, arrumando-o, classificando-o, procurando guiar não apenas uma visão, mas uma leitura dele – a referência à “gramática” é a este nível importante na apresentação de Epstein¹⁶⁹. O uso dos títulos, predominante nos programas dos cineclubes dos anos 20, normalmente acompanhado e complementado com comentários às projecções, aponta assim para um desejo de agir sobre as convenções cinematográficas que os próprios programas, antes destes, já tinham ajudado a criar, procurando, pela mesma via (o programa) criar outras convenções, instituir outras maneiras de receber e perceber os filmes.

As Photogénies de Epstein distinguem-se dos programas que nos anos 20 se estabilizavam na prática dos cineclubes franceses (mais intensamente) e europeus pelo seu carácter menos prescritivo e mais analítico – Epstein propõe-se a descobrir e destacar dos filmes um aspecto muito específico, que nada indica sobre a sua qualidade, unidade (o filme) que este pequeno programa descarta totalmente. Não deixa contudo de se aproximar dessas outras práticas pela classificação e pela relação particular com os fragmentos fílmicos, de que resulta uma antologia de tipo particular e totalmente distinta da antologia Essential Cinema.

¹⁶⁹ É importante sublinhar que, pelos mesmos anos, circulavam pelas publicações periódicas especializadas defesas acérrimas do filme total, exclusivamente cinematográfico, o filme que não precisava de intertítulos. Por exemplo, na *Cinéa* de 15 de Fevereiro de 1924, num artigo (sem indicação de autor) intitulado « film sans sous titre, film d'avant-garde » sobre *L'ironie du destin* de Kirsanoff: “Et cependant, tout en ayant pour maître un musicien, Kirsanoff ne veut point reconnaître d'intime corrélation entre le cinéma et la musique, ainsi que l'a fait Abel Gance. Le cinéma, ce n'est pas non plus pour lui de la peinture, comme pour Marcel L'Herbier. C'est le cinéma, avec ses spécifications tout à fait nouvelles, incomparables. Toutefois, de même qu'une symphonie s'explique par elle-même et qu'un tableau n'a pas besoin de légende, de même un film doit se passer de toute littérature. C'est ainsi que pour notre jeune réalisateur le film sans sous-titre représente l'idéal. Pour y parvenir, tous les moyens lui paraissent bons, à condition qu'ils touchent au but. Si le film n'est pas clair, ce n'est pas la faute du public, c'est celle de l'auteur. »

Esta prática classificatória será continuada e é relevante para contextualizar os primeiros programas das cinematecas. Mas antes de ir aí é importante sublinhar que o programa dos Anthology Film Archives toma posição (ainda que com contradições) em relação a ela. É conhecido o desentendimento que envolveu Amos Vogel e Jonas Mekas. Em certa medida, as primeiras acções do New American Cinema Group, nomeadamente a criação da Cooperative e a Filmmaker's Cinemathèque, foram respostas às práticas de Vogel no Cinema 16 (1947 – 1963). Se a discussão começou por envolver e estar concentrada em questões comerciais e de selecção – o cineclube foi-se transformando em plataforma de distribuição, e o grupo começou a questionar as escolhas de Vogel ao nível dos filmes comercializados – a discussão (e a reacção) envolveu também o seu programa.

Os programas do Cinema 16, muito próximos e directamente influenciados pela prática dos cineclubes europeus, e declaradamente orientados por objectivos pedagógicos¹⁷⁰, tinham duas características principais, facilmente identificáveis nas folhas de sala distribuídas durante as suas sessões: juntavam filmes de diferentes naturezas e estas eram designadas através de um título – aliás, esta segunda característica é o que permite, desde logo, identificar a primeira. Apesar de o uso dos títulos não ser uma prática completamente estabilizada nos programas do Cinema 16 – só começam a ser usados no 5º programa, em 1948 e, apesar de a partir dessa data serem predominantes, há programas sem eles – e de o seu próprio carácter mudar ao longo dos anos – começam por descrever e nomear categorias (“científico”, “documentário”, “experimental”), a partir de certa altura (em meados dos anos 50) começam a propor temas (como exemplo: “strange worlds”, “a program of folk art and americana”, “integration: the unsolved problem”) – os títulos repetem-se nos programas do Cinema 16, sendo cada programa organizado no *equilíbrio* entre a cadência de todas essas categorias que se sucedem clara e repetidamente de programa para programa, o que relembra a fixação operada (e já aqui abordada) pelos programas do final da década

¹⁷⁰ Não só, a partir de 1958, começa a organizar programas específicos para crianças – o “Children’s Cinema” – como está escrito no seu “Statement of Purposes”: “Cinema 16 endeavors to serve a double purpose. By its screenings of superior and avant-garde films, it will contribute to the growing appreciation of the film as one of the most powerful art forms. By the screening of documentary as well as scientific and educational pictures, it will provide its audience with more mature realization of the nature of this world and of its manifold problems.” (material não publicado). Stephen Dobi, autor de uma tese sobre o Cinema 16 (*Cinema 16: America’s Largest Film Society*, diss. dout. (orientação de Jay Leda), NYU, 1984) é responsável pelo levantamento e organização dos “Amos Vogel’s papers”, hoje arquivados na Rare Book & Manuscripts Library na Columbia University, onde os consultei.

de 10 de 1900, usando portanto a mesma técnica para introduzir novos géneros – nas palavras de Vogel, o que constrói são “well-rounded programs”.

Ora, é precisamente contra este equilíbrio que o programa dos Anthology Film Archives se situa. Se num primeiro momento o New American Cinema reagiu contra a selecção de Vogel, criando nesse sentido não apenas uma cooperativa distribuidora mas, mais importante para esta história, uma casa de programação baseada, em parte, em *open house sessions* – a Cinematheque que, apesar de não estar hoje claro como funcionava, por princípio era permeável e estava aberta aos filmes que os (alguns) realizadores levavam ou propunham para projecção - num segundo momento, através do Essential Cinema, o mesmo grupo reage ao método de organização dos programas. O que este apresenta, contudo, é, não um *anti-programa*¹⁷¹, mas, pelo contrário, um programa que é só programa (prévio), ou seja, um programa que segue, de maneira rígida, uma ordem pré-estabelecida sem ter em conta e sem trabalhar as ligações precisas que cada filme estabelece com os outros, mostrados em contiguidade. Sem títulos nem classificações, o Essential Cinema fixa uma só e enorme categoria.

e o programa das cinematecas

As cinematecas concentram um projecto que se descobre no cruzamento dos dois programas considerados nesta secção. Por um lado, os programas das primeiras cinematecas decorrem directamente da prática programadora dos anos 20, o que justifica, nomeadamente, que os seus primeiros programas não estejam longe da classificação aí ensaiada; aliás, os primeiros programadores de cinemateca foram figuras importantes no movimento cineclubístico dos anos 20, caso de Iris Barry e de Henri Langlois, para referir apenas dois dos primeiros e mais influentes. Henri Langlois refere-se directamente a essa continuidade, e coloca o aparecimento das cinematecas sob a égide do “legado de Delluc”:

Pourquoi enfin et surtout cette coïncidence qui fait surgir spontanément et simultanément en Occident, vers le 1935, les premières cinémathèques vouées au film artistique? Tout cela n'est pas dû au hasard, est extrêmement logique. Le

¹⁷¹ Expressão com que P. Adams Sitney, quando numa conversa lhe falei da programação do Cinema 16, descreve o Essential Cinema numa conversa incluída nos anexos desta dissertação, onde sublinha que o que os Anthology estavam interessados em fazer era, não programar, mas mostrar.

comprendre, c'est comprendre la raison d'être des cinémathèques, acharnées moins à conserver qu'à montrer. Les cinémathèques sont le dernier avatar de ce grand mouvement du cinéma Independent dont Delluc fut le promoteur. Elles sont nées que de sa mort; ne vivent que pour en permettre la renaissance. (...) [E]lles sont vraiment le seul lieu où se conserve à l'état pur la ligne de la culture cinématographique.¹⁷²

Por outro lado, o programa dos Anthology, de um modo radicalmente mais específico, reclama para si (declaradamente, já o vimos) um programa de museu do cinema, repetindo aliás alguns dos princípios e objectivos descritos na abertura do departamento do filme no MoMA, décadas antes. Se, então, as cinematecas continuam o projecto dos cineclubes, dando continuidade à defesa de uma arte e cultura cinematográfica e ao desejo de defender o cinema pela sua exibição orientada, ao mesmo tempo vêm institucionalizar cinematografias, movimento que a programação dos Anthology radicaliza, pelo seu carácter exclusivo.

Os primeiros programas do MoMA, cujo arquivo fílmico é o primeiro a programar e exhibir os filmes que preserva (apesar de haver cinematecas mais antigas), ajudam a contextualizar e demonstrar este duplo movimento. Estes primeiros programas, anunciados desde logo no *bulletin* que, em 1935, anuncia a criação do departamento fílmico do museu e anuncia os seus objectivos, estão divididos por seis séries, preparadas para serem mostradas no MoMA e passíveis de serem alugadas e mostradas em universidades e outros museus, na íntegra ou por partes, em sessões únicas e isoladas. Estas séries são:

I. *A short survey of film in America* (1895-1932) dividida pelos seguintes programas: 1. *The development of narrative* 2. *The rise of American film* 3. *D.W. Griffith* 4. *The German Influence* 5. *The talkies* 5a. *The end of the silent era*;

¹⁷² Langlois, Henri. "Pour un Musée vivant du Cinéma" (1949) in *Trois Cents Ans de Cinéma (écrits, 1935-1977)*. (Paris : Cahiers du Cinéma / Cinémathèque Française / Fondation Européenne des Métiers de l'image et du son, 1986), 48.

II. *Some memorable American films 1896-1934*: 1. *The western film* 2. “Comedies” 3. *Documentary films* (nas primeiras vezes foi apresentado com o título “*The Film and Contemporary life*”) 4. *Mystery and violence* 5. *Screen personalities*;

III. *The film in Germany and the film in France*. 1. *The film in Germany – legend and fantasy* 2. *The film in Germany – the moving camera* 3. *The film in Germany – Pabst and realism* 4. *The film in France – from Lumière to René Clair* 5. *The film in France – The Advance-guard* 6. *The Film in France – The Comedy tradition* 7. *The transition to sound*;

IV. *The Swedish film and the post-war American films* 1. *The Swedish film – Seastrom and Stiller* 2. *The Swedish-American film* 3. *Garbo talks* 4. *Post-war American films – The four horseman of the Apocaplipse* 5. *Post-war American films – Von Stroheim and realism* 6. *Post-war American films – Comedy and Buster Keaton* 7. *Post-war American films – The musical-Talkie* 8. *Post-war American films – The gangster film*;

V. *The work of D.W. Griffith* que, após um primeiro programa que abarca o período 1907-1915, está dividido por filmes (um título por programa);

VI. *Non-fiction films*, cujos programas não têm números, apenas títulos: *Newsreel, Travel, Information and Advertising, Education*.

Alguns destes programas são acrescentados depois de as séries terem sido iniciadas – caso do programa 7 da série III – e há a constituição de uma série VII, depois de 1939, já depois do início da exibição e circulação destes programas, e que dá continuidade ao cruzamento entre um percurso cronológico e um percurso geográfico:

VII. *The Russian film*: 1. *Before the Revolution* 2. *New beginnings – Eisenstein and Vertov* 3. *Two experimental groups* 4. *The work of Pudovkin* 5. *The social film – Ermler*

6. *The Ukraine – Dovzenkho*.

Logo a partir de 1937 começam a ser constituídos programas “suplementares”. Os três primeiros foram: *Great actresses of the past; George Méliès, Magician and Film Pioneer 1861-1938; Three French Film Pioneers* e *Short history of animation – the cartoon*.

Destaco três aspectos, nestes programas: o princípio cronológico que começa por orientar a sua organização, não linearmente, mas por cortes (primeiro 1895-1932 e, no segundo programa, 1896-1934); o cruzamento deste princípio com outro, geográfico, e em ambos os casos sempre a partir de um centro (que aliás justifica os cortes) – o presente, no caso da cronologia; o cinema americano, no caso do princípio geográfico; e finalmente, o destaque dado a alguns “autores” – categoria que começa aliás a ser constituída e fixada pelas cinematecas, na continuação do que já tinha sido ensaiado e iniciado (intermitentemente e com contradições) nos cineclubes europeus dos anos 20.

Os primeiros programas organizados por Iris Barry para a Film Library do MoMA condensam, em grande medida, as primeiras iniciativas programadoras das cinematecas: não só inauguram uma lógica de programação que será repetida por alguns dos primeiros programas das cinematecas – incluindo a portuguesa, décadas mais tarde, como veremos – como reflectem um *programa* que está na sua génese.

A este nível é preciso sublinhar que, apesar de se iniciar a escrita da história das cinematecas com aquelas que, no princípio e ao longo dos anos 30, se dedicaram a recolher, coleccionar, preservar e, progressivamente, programar e exhibir o cinema, exclusivamente por objectivos movidos pela sua história e especificidade, há registos da criação de cinematecas (designadas assim mesmo) desde meados dos anos 20 – neste caso, contudo, cinematecas especializadas e organizadas por assuntos, constituídas e movidas (também) por motivos pedagógicos, mas no seu caso para complementar e enriquecer o ensino de uma determinada profissão ou actividade (as suas colecções tinham um carácter informativo, mais do que documental). Estas cinematecas especializadas distinguem-se assim das cinematecas que ao longo dos anos 30 se constituem como museus do cinema, decalcando de outros museus o seu programa; é relevante, aliás, a este nível, que o primeiro arquivo fílmico a exhibir os seus materiais tenha sido o MoMA, e seja declarado no texto que assinala a sua criação e abertura que um objectivo primordial na organização destes programas era o de colocar o cinema ao lado das outras artes já preservadas e exibidas no museu:

The purpose of the Museum of Modern Art's Film Library was therefore stated to be: to trace, catalog, assemble, exhibit and circulate to museums and colleges single films or programs of films in exactly the same manner in which the Museum traces, catalogs, exhibits and circulates paintings, sculpture, architectural photographs and models or reproductions of

works of art, so that the film may be studied and enjoyed as any other one of the arts is studied and enjoyed.¹⁷³

O objectivo destas instituições cinematográficas é também pedagógico – como nas já existentes cinematecas especializadas – mas está, neste caso, concentrado no cinema: “All the series of films assembled by the Film Library will be arranged primarily to afford the student for the first time an accurate perspective of the history and aesthetic development of the motion pictures since 1884.” (*Bulletin* de 1935) A declaração faz eco directo naquelas feitas pelos Anthology Film Archives no manifesto distribuído nas primeiras sessões do Essential Cinema: “The curriculum it proposes constitutes a film history for a student and aspiring film-maker who wants to know the medium as an aesthetic endeavor.”

Há então dois movimentos que se cruzam na história da fundação das primeiras cinematecas.

Por um lado, um movimento que estas continuam e fixam: o de defesa e definição da arte cinematográfica aqui, em concreto, pela constituição e escrita de uma história para ela, escrita que se faz pela fixação de uma cinematografia – os primeiros programas das cinematecas, desde logo o do MoMA descrito acima, refinam os ensaios classificatórios dos programas dos cineclubes. Essa cinematografia é constituída por duas vias: desde logo pela constituição de um cânone (o destaque ou o espaço exclusivo reservado a alguns autores, no programa citado acima, indica-o), e depois pelo cruzamento de uma lógica geográfica com outra cronológica a partir de um centro (no caso do MoMA, o cinema americano), constituição de um centro a partir do qual se olha em volta, que não está longe daquilo que farão os Anthology.

Por outro lado, há um movimento que as cinematecas iniciam, e que será continuado ou cristalizado mais tarde mas que é indissociável destes primeiros programas: a entrada, por volta dos anos 70 (precisamente os anos em que o Essential Cinema começa a ser exibido), do cinema nas universidades enquanto disciplina académica – na verdade trata-se, literalmente, de um movimento de academização, que as cinematecas iniciam. A instituição é assim dupla: a criação de uma instituição

¹⁷³ *Bulletin* de 1935, primeiro a referir a criação da Film Library e já com a listagem dos primeiros programas. Material não editado, consultei-o no centro de documentação do MoMA. É um material importante, pela clareza da declaração de intenções, por isso transcrito e integrado nos anexos desta dissertação.

museológica dedicada ao cinema é simultânea e correspondente a uma institucionalização das suas formas. É relevante, a esse nível que, pelo menos em França, as discussões que envolveram a criação de uma cinemateca especializada do cinema, no Parlamento, tenham passado pela reivindicação de uma sala de cinema exclusivamente dedicada a “obras-primas”: “(...) une salle, qui sera au cinéma, ce qu’est l’Académie nationale de musique à la musique et où seront présentés d’authentiques chefs-d’œuvre, dans des conditions d’accès modestes, analogues à celles où sont offerts, au peuple, les chefs-d’œuvre des musées, est à la fois préface, le complément et la réalisation pratique de la cinémathèque idéale.”¹⁷⁴ As duas vias desta instituição concentram-se na fixação de uma história – não é, por isso, por acaso que se insiste, na primeira declaração de intenções da Film Library do Moma, na ideia de tradição: “Above all, the work of the Film Library will be first and foremost to create a consciousness of tradition and of history within the new art of the film.” (*Bulletin*, 1935)

*

Há, no cruzamento das várias definições de vanguarda – e há muitas e contraditórias –, um denominador comum: a ideia de movimento, de instabilidade, a ideia de uma acção que não se fixa, de transformação, de indeterminação. No artigo “Novateurs, Primitifs, Primaires” publicado na *Cinéa* (nº93), de 1 de Junho de 1923, Louis Delluc convoca a definição mais literal de vanguarda – aquilo que vai à frente ou

¹⁷⁴ Em “Et les Cinémathèques?”, *Ciné-France*, nº8 (12 de Março de 1937, artigo de Jenry Malric) onde se noticia que Pierre Lafitte leva à Comissão Parlamentar de Defesa do Cinema (presidida por Jean-Michel Renaitour) esta reivindicação. O artigo continua e o seu autor comenta a selecção de obras operada por essa Comissão: «Quant au reste et pour donner au rapporteur du Cinéma des Chefs-d’œuvre, une idée assez précise de la tâche qu’assumeront ses devanciers, disons que les sélectionneurs avaient choisi plus de 300 films muets. Parmi les metteurs de ces trois cents films muets, on rencontrait «à l’hasard de la fourchette» : Les frères Lumière, Méliès, Allegret, Autant-Lara, Baroncelli, Boudrioz, Bonnard, Berthomieu, Beaumont, Carné, Cavalcanti, Chenal, Chomelle, Choux, Clair, Delluc, Darain, Deslaw, Donatien, Dréville, Dulac, Epstein, Feyder, Fescourt, Florey, Gance, Gasnier, de Grasse, Grémillon, L’Herbier, Hervil, Lacombe, Léger, Lambert, Max Linder, Mosjoukine, Painlevé, Pirier, Man ray, Renoir, Roussel, Sauvage, Séverin-Mars, Silner, Solger, Tourneur, etc., etc... » - repare-se na persistente mistura de actores e cineastas. A discussão, em âmbito parlamentar de uma sala de cinema especializada, não se faz sem polémica Numa notícia de 8 de Outubro de 1937 (*Ciné-France*), numa secção intitulada “Cinéma Etatisé? Non!”, lê-se: “Centralisation (enfin!) de tous les services ministériels s’occupant du cinéma ou de ses applications, services qui actuellement sont répartis dans de nombreux départements gouvernementaux. Contrôle des films exportés ; on attend un texte avant de le discuter. Surveillance du crédit ; sous quelle forme ? (...) Donc, pas d’étatisme ; un organisme de fusion et d’ordre. Souhaitons cependant que les idées ne se fassent pas un jour plus fort que les mots et que celles-là ne dévorent ceux-ci dans la confusion grammaticale des textes. »

abre caminho – associando-a a valores (típicos na sua conceptualização) como novidade ou originalidade, e aproximando-a do cinema:

Je ne connais qu'un novateur dans le cinéma. C'est le cinéma. Mais qui songe à le lui reprocher ? Quel homme, quel inventeur, quel poète aura jamais, en si peu d'années, créé un si prodigieux et si effréné feu d'artifices de révélations, de suggestions, de tentations, de miracles et de folies ? Ceux qui l'aiment, ceux qui le connaissent un peu, sauraient-ils faire mieux que s'émerveiller et tendre, dans une ivresse lucide, les mains à ces floraisons, à ces moissons, toujours et ardemment renouvelées ? Novateurs ? Ils suivent. Ils obéissent aux tourbillons lumineux. Ils s'essoufflent même. On dit qu'ils sont à l'avant-garde. Comment peut-on être à l'avant-garde d'un vent violent ou d'une marée trop forte ? On cède, on s'abandonne à la force des éléments. On peut aussi se mettre à l'abri. Cette méthode est chère à beaucoup de personnes que je connais. Elles en changeront, certes, mais trop tard, mais beaucoup trop tard.

Há claramente um paradoxo quando se aproxima a ideia de vanguarda, a partir deste seu denominador comum, e a prática da programação. Seja através da construção de um território (como no caso do Essencial Cinema), seja através da classificação e da criação de cinematografias (iniciada pelos cineclubes dos anos 20, fixada pelas cinematecas), veículo da escrita ordenada de uma história e criação mediada de uma cultura cinematográfica, o movimento da instituição dos programas contraria a natureza da imagem cinematográfica, e o método de visão e estudo a que esta natureza parece incitar. Jean Epstein, nas suas *Photogénies*, propõe-se a mostrar o cinema sem os filmes. Anos mais tarde, Jean-Luc Godard, num dos episódios das suas *Histoire(s) du cinéma* (episódio 4B) dirá (traduzo eu) “queimem-se os filmes, são mercadoria”, acrescentando “a arte é esse incêndio, nasce com aquilo que queima”. O caos produzido por esse incêndio (e o que vem depois dele) será o objecto da próxima secção.

III. FUNÇÃO

A função da programação – duplamente, a função que a programação tem e a função que a programação é – será definida e descrita através de uma abordagem a práticas que, de diversas maneiras e a vários níveis, procuraram a sua subversão. São

práticas que mais ou menos directamente reagem à instituição da ordem para que a história anterior aponta. Fechando ou não o círculo dessa destituição, isto é, propondo ou não uma re ou outra programação, estas práticas começam todas por corromper e destabilizar os lugares fixos que a programação instituiu para os filmes, definindo, nesse movimento, outros modos para a sua visão. É por isto mesmo que são importantes para aquilo que se procurará observar aqui: ao retirar (arrancar) os filmes de um campo organizado, estas práticas começam por sublinhar a função reguladora e ordenante da programação a que reagem; quando propõem ligações novas, a partir desse caos novo e inicial, deixam a descoberto a outra face da regulação em que um programa actua, a face da afecção. São, de todas as formas, práticas que demonstram que não há como escapar à potência da articulação – pôr ou ver dois filmes, um a seguir ao outro, tem efeitos, produz coisas (contextos, sentidos, fechamentos, visões ou descobertas no interior do próprio filme) – e que a programação é um modo de lidar com ou controlar – bifurcação que indica duas atitudes possíveis mas antagonistas – essa potência.

Esta pequena história não estará longe da história do cinema que precedeu os filmes. Na verdade, completa-a: voltar-se-á aqui à disfuncionalidade da topografia que as imagens desenham quando estão fora de um programa – topografia neste caso guiada pelo corpo e pelos olhos de um espectador desordeiro.

MÁQUINAS DE EMARANHAR IMAGENS: para uma genealogia do *zapping*

Il faudrait revoir...
Jean-Luc Godard,
Introduction à une véritable histoire du cinéma

Ao mesmo tempo que os cineclubes e salas especializadas parisienses dos anos 20 e 30 ensaiavam as primeiras grelhas constitutivas de um cânone cinematográfico e propunham um visionamento pedagogicamente orientado para o bom cinema, André Breton e alguns amigos furavam o calendário organizado de sessões, criando um percurso próprio e individual pelas salas de cinema.

Quand j'avais "l'âge du cinéma" (il faut bien reconnaître que dans la vie cet âge existe – et qu'il passe) je ne commençais pas par consulter le programme de la semaine pour savoir quel film avait chance d'être le meilleur et pas davantage je ne m'informais de l'heure à laquelle tel film commençait. Je m'entendais très spécialement avec Jacques Vaché pour n'apprécier rien tant que l'irruption dans une salle où l'on donnait ce que l'on donnait, où l'on en était n'importe où et d'où nous sortions à la première approche d'ennui – de satiété – pour nous porter précipitamment vers une autre salle où nous nous comportions de même, et ainsi de suite (évidemment ce serait trop grand luxe aujourd'hui). Je n'ai jamais rien connu de plus magnétisant : il va sans dire que le plus souvent nous quittions nos fauteuils sans même savoir le titre du film, qui ne nous importait d'aucune manière. Quelques heures du dimanche suffisaient à épuiser tout ce qui s'offrait à Nantes : l'important est qu'on sortait de là "chargé" pour quelques jours ; sans qu'entre nous il y eût là rien de délibéré, les jugements qualitatifs étaient bannis.¹⁷⁵

A esta circulação de Breton pelas salas dos cineclubes e outras, durante as projecções e independentemente do programa, Malte Hagener chama *zapping*¹⁷⁶. A palavra começou a ser usada no campo da imagem para designar o acto de mudar os canais de televisão, através de um *telecomando*, e para assim designar o gesto de pôr a circular as imagens em frente aos olhos, e não de fazer circular o corpo pelas imagens em curso. Aplicá-la ao movimento contrário – à circulação do corpo pelas imagens – é contudo certo e útil para sublinhar que o *zapping* é de facto circulação – os usos do termo, em todos os contextos, dizem respeito a uma descarga ou fluxo energético, activo – e para pensar sobre aquilo que esta produz naquilo que é visto pela interrupção ou perturbação do sentido.

Dois pormenores e referências no texto citado acima, onde Breton descreve esta circulação e os seus efeitos, são importantes para a sua caracterização e enraizamento no cinema e nas práticas de programação (pelo menos) da altura. Desde logo o título, "Comme dans un bois": a referência ao bosque. Espaço sem horizonte, intrincado e fechado, com um potencial de desorientação – relembro o segmento "what relations

¹⁷⁵ Bréton, André. « Comme dans un bois » in *L'âge du cinéma* nº4-5 (1951), 27 (itálico do autor).

¹⁷⁶ Hagener, "Programming Attractions" in Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, 275.

are” que, em *Anders, Molussia* se inicia, precisamente, com a imagem de um bosque, rede inextricável de ramos e árvores – o bosque descreve, para Breton, o lugar novo que a sua circulação sem ordem criava. Depois, a referência ao “poder de despaisamento” (*pouvoir de dépaysement*), noutra segmento do texto: “faculté dévolue au premier venu de s’abstraire de sa propre vie”¹⁷⁷, ponto ou gatilho (“*déclit*”), comum a outras artes mas mais rapidamente acessível no cinema, momento em que o despertar se une ao sono, e que permite ou incita à saída rápida (ou pelo menos antes de tempo) da sala. A circulação de Breton pelas salas, ou seja, a sua circulação por um mapa real – apesar de Breton descrever aqui uma circulação pelas salas de Nantes, pelo menos as salas de Paris desta altura tendiam a adoptar os nomes das ruas onde se situavam (por exemplo, Vieux Colombier) ou os números das portas dessas ruas (por exemplo, Studio 28) – e o visionamento particular criado por um desrespeito pelo programa originava um novo mapa, feito da e na articulação desses *déclits*, numa sequência de suspensões justapostas de lugares. Não está apenas em causa nesta suspensão a força do próprio cinema – embora seja facilitada por ela – mas também uma suspensão dos lugares dos filmes, tal como eram desenhados pelos programas das salas – a referência à expulsão dos “julgamentos qualitativos” é, a esse nível, elucidativa.

A entrada e saída da sala independentemente do programa tinha assim um efeito subversivo, destrutivo mesmo, que é outro dos pontos em comum entre esta prática e a definição de *zapping* – o dicionário de Oxford sublinha-o claramente quando, mesmo no contexto da televisão, refere não só a mudança como também o acto de fazer desaparecer uma imagem do ecrã (para além de definir o verbo “*to zap*” como acto de matar ou pôr alguém inconsciente, destruir ou superar qualquer coisa, dando o exemplo “*it’s vital to zap stress fast*”).

Durante o ano de 1979, Jean-Luc Godard, em substituição de Henri Langlois, organiza, no Conservatoire d’Art Cinématographique de Montreal, uma série de conferências publicadas num volume intitulado *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. O “verdadeiro” do título indica, de uma só vez, o método seguido na exposição dessas conferências e aquilo que esse método permite ver.

¹⁷⁷ Bréton, “Comme dans un bois”, 27.

Por um lado, a história é “verdadeira” porque é escrita através do próprio cinema. E o cinema, diz Godard, é o único capaz de o fazer, por causa e através da montagem, uma operação especificamente cinematográfica: cada conferência era iniciada por um pequeno programa de três ou quatro filmes a partir do qual Godard falava sobre os filmes vistos e sobre as relações entre eles, e, sobretudo, sobre aquilo que essa articulação permitia ver. Diz Godard depois da projecção de *Bronenosets Potiomkine* (*O Couraçado de Potemkine*, Sergei Eisenstein, 1925), *L'Age d'Or* (Luís Buñuel e Salvador Dalí, 1930), *Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936) e *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967):

J'ai mis *L'Age d'Or* ce matin juste pour qu'on pose cette question, effectivement, puisque c'étaient quelques exemples de films, je pense, ceux que les metteurs en scène quand ils les ont faits, ont considérés comme des films politiques. Et justement, je pense que *L'Age d'Or* ne serait pas classé aujourd'hui par les critiques de cinéma comme film politique alors que c'est probablement le seul film de cinéma qui ait fait un peu scandale, qui encore aujourd'hui possède, je dois le dire, une grande force, c'est-à-dire, on sent qu'il y a quelque chose qui change, qui peut changer, et que ça gêne. C'est intéressant à passer peut-être uniquement après le *Potemkine*, effectivement ça peut faire un peu drôle. (...)

Et les vrais changements, c'est quand ces formes changent, et les vrais non-changements, c'est quand il y a des mots qui changent, quand on dit socialiste au lieu de capitaliste. Qu'est-ce qui a vraiment changé ? C'est ça qui est intéressant.

Il y avait quatre exemples dont *La Chinoise*, et ensuite après, un cinquième exemple de film, qui prétendent traiter le changement de gens qui veulent changer quelque chose, et c'est ça le sujet du film à travers un personnage ou deux. Et on voit comment c'était traité à différentes époques : par les Russes, par deux anarchistes espagnols dont l'un s'est converti au franquisme après, et l'autre s'est retiré au Mexique ; ensuite par une espèce d'idéaliste sicilien qui a été l'un des rois d'Hollywood à un moment donné ; puis dans les films dits classiques dont les gens ont dit beaucoup de bien comme *Z* ; puis après un petit film comme *La Chinoise* qui a été fait environ un an avant les événements de 68 en France.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Godard, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 212-213.

E conclui, sobre a potência do método (no ponto onde se cruza com o objecto):

C'est dans ce sens-là que m'intéresse... enfin, le cinéma peut servir à ça, à voir la création des formes, l'embryologie... L'embryologie, c'est quelque chose d'extrêmement mystérieux et qui n'est pas régi par des lois. Il y a moins de lois qu'en biologie. Pourquoi un oiseau a tel et tel genre de plumes ? Comment ça se fait qu'il y en ait qui aient des cheveux bruns ou des cheveux noirs ? Enfin, comment naît la création de formes ? Et les gens se forment et s'informent et se déforment, et comment une fois qu'il y a une forme de prise ça se change ? On peut appeler ça une révolution, un demi-tour... ou une spirale, sinon, comme l'a exprimé Mao Tsé-Tung, ça fait des spirales et c'est comme ça que les choses changent. (...)

Je crois justement que la manière dont on raconte l'histoire – ou le cinéma ou la télé ou les images – me semble assez importante parce que ça ne ment pas. Du reste, ça n'a pas à mentir ; on peut les faire mentir mais une image ce n'est qu'un fait, ce n'est qu'un moment d'un fait, ce n'est même pas tout. Ce qui peut mentir, c'est utilisation...

Moi, ma seule intention ce n'est pas de dire quelque chose, ma seule intention c'est d'arriver à pouvoir faire qu'on se dise quelque chose. Ma seule intention c'est de filmer d'une certaine manière, ce n'est pas de filmer d'une certaine manière pour ; c'est de filmer d'une certaine manière, le "pour" est... Pour qu'il se passe quelque chose.¹⁷⁹

Por outro lado, a história é “verdadeira” porque esse método permite *ver* dela e nela aquilo que não seria possível ver de outro modo: “Il faudrait peut-être montrer... l'histoire de la vision que le cinéma qui montre les choses a développée, et l'histoire de l'aveuglement qu'il a engendrée (...).”¹⁸⁰

Esse método é na mesma medida destrutivo (de uma história fixa do cinema: “On est là pour apprendre ou pour apprendre une sorte de méthodologie, pas fixe, mais des méthodes et des moyens d'approcher le cinéma (...).”¹⁸¹) e produtivo (pela articulação e montagem e pela visão que esta engendra), e das duas maneiras pessoal: cada programa termina com um filme de Godard, que organiza assim um campo

¹⁷⁹ Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 215-216.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 165.

¹⁸¹ *Ibid.*, 261.

fílmico, não só movido pela compreensão de determinados momentos e movimentos da história do cinema¹⁸², mas também pela compreensão do seu próprio cinema, fazendo-se por isso acompanhar por outros – num método que não está longe daquele com que Aby Warburg organizava a sua biblioteca, também no ponto em que este método se aproxima de uma psicanálise (do investigador)¹⁸³.

Às suas conferências Godard chama viagens – numeradas no livro que as publicou. Aproximáveis da circulação, física, de Breton pelas salas de Nantes ou de Paris, as viagens de Godard são tanto físicas e reais – a Montreal – como são imaginárias, produção de uma articulação precisa e única de filmes de outro modo afastados e (quase sempre) sem relação na história do cinema. De tal modo que Godard se diz surpreender a cada uma dessas viagens: os filmes mostravam sempre qualquer coisa de que não se lembrava, vendo-se obrigado a pôr de lado aquilo que tinha pensado dizer.

A chaque voyage, j’apportais un peu de mon histoire et j’y replongeais, au rythme de deux de mes films par fin de mois, mais l’eau du bain me révélait souvent autre chose que ce que ma mémoire avait enregistré, et cela venait de ce que l’on projetait le matin des morceaux de films de l’histoire du cinéma qui à l’époque avaient pour moi un rapport avec ce que j’avais fait. Et je commentais le tout en direct devant trois ou quatre canadiens aussi perdus que moi dans cette histoire.¹⁸⁴

Aquilo que parecia vir a ser uma viagem de reconhecimento transformou-se numa viagem de exploração.

Movido (literalmente) pelo seu cinema, Godard transforma-se no explorador de um país (ou território) que a sua própria investigação cria – num método, assim, passional. Cada viagem começa com uma espécie de *despaimento*, do tipo duplo daquele operado pela circulação de Breton (suspensão de um lugar físico e imaginário).

¹⁸² “Moi j’avais une idée... Je voudrais raconter l’histoire du cinéma pas seulement d’une manière chronologique mais plutôt un peu archéologique ou biologique. Essayer de montrer comment se sont faits des mouvements, de même qu’en peinture on pourrait raconter l’histoire, comment s’est créée la perspective par exemple, à quelle date a été inventée la peinture à l’huile, etc.” Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 21.

¹⁸³ “[U]ne psychanalyse de moi-même, et de l’endroit où j’en suis dans le cinéma.” Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 22.

¹⁸⁴ Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 15.

E inicia-se com um gesto subversivo, de destruição da história do cinema que também a instituição dos programas ajudou a fixar – só assim se poderia escrever a história do cinema que este aprendeu a esconder. Mas Godard fecha o círculo que Breton – e outras práticas de *zapping*, já o veremos – mantém em aberto: ao caos original que a (sua) circulação subversiva pela história do cinema cria, Godard responde pela afecção, criando ligações novas ou *inéditas* e, muito particularmente, pondo essa articulação a funcionar a partir do *seu* cinema (simultaneamente o cinema que viu e o cinema que fez).

Apesar de todas as suas intervenções serem atravessadas pela frustração de ainda não ter feito a história do cinema em “cassetes de vídeo”, e de portanto Godard ver diferenças entre o método que usa na construção destes programas e aquele que utilizará em *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), no princípio do método de trabalho das *Histoire(s)* estão estes programas (e estas viagens) de Montreal. Há diferenças naquilo que um e outro método permitem ver mas, ao falar de um (o da projecção dos fragmentos e dos pormenores que essa projecção permite ver e trabalhar) no contexto do outro (projecção dos filmes inteiros), indica uma indistinção de base ou pelo menos uma afinidade. Há no mecanismo de mistura das imagens em *Histoire(s)* – não uso para já a palavra “montagem” e já veremos porquê – uma radicalização do método experimentado nas viagens a Montreal que ao mesmo tempo (e por isso, aliás) contribui para uma clarificação do gesto aí iniciado e consubstanciado nos programas: há uma radicalização da suspensão dos lugares dos filmes e do trabalho que é feito sobre e a partir dessa suspensão. Provavelmente por isso, por partilharem uma raiz ou denominador comum, Dominique Païni usa o termo “programação” para descrever as *Histoire(s) du cinéma*¹⁸⁵. Apesar de considerar que aproximar a programação do gesto das *Histoire(s)* é perigoso e pode ser redutor – já direi porquê -, a monumental série de Godard não deixa de ser um objecto fundamental para perceber a função da programação – não apenas porque começa com um programa, mas, mais especificamente, porque radicaliza (ultrapassando-o, no limite) o gesto programador.

¹⁸⁵ “Cent années après ça naissance du cinéma, les *Histoire(s) du cinéma* réalisées par Jean-Luc Godard apparaissent comme des “programmations” de films. Comme si, plus exactement, le cinéaste avait trouvé de comptueux et “antiques” fragments filmiques et les avait assemblés selon des principes qui les métamorphosent. Moderne “art des ruines”, ce report vidéo constitue une extraction des films hors d’une histoire linéaire, et un remontage selon une logique qui n’obéit ni à la narration ni à la chronologie.” Païni, *Le Temps Exposé*, 22.

Proponho por isso voltar ao incêndio com que terminou a secção anterior, e proponho aí um exercício: um exame do trabalho que Godard faz sobre e com os filmes através, especificamente, de uma observação das relações entre parte e todo nas *Histoire(s) du cinéma* e de uma descrição do mecanismo de mistura de imagens em acção na série.

as relações entre parte e todo em Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard

Para facilitar a entrada no intenso emaranhado e a abordagem ao mecanismo através do qual Jean-Luc Godard trabalha os (e com os) filmes em *Histoire(s) du cinéma*, concentremo-nos numa pequena sequência – foi retirada do início do segmento 2B, “*Fatale Beauté*”.

Ouvimos o fim de uma melodia. Sobre um ecrã negro lê-se, em letras verdes: “*Toujours l’instant fatal*”. Segue-se uma sequência de cinco paralíticos retirados de *La Belle et la Bête*, filme de 1946 de Jean Cocteau. Sobre a sucessão de imagens paradas, Godard fala sobre uma curta-metragem onde, numa voz *off*, Cocteau explica como é que um filme é fabricado (*fabriqué*). Cita Cocteau: “*le rouge est mis, je suis entré en fraude.*” Sobre um ecrã negro, novamente letras verdes: “*Toujours l’instant fatal*”, depois mais dois paralíticos de *La Belle et la Bête* e sobre o último “*viendra pour nous distraire*”. Ouvimos o som subtil de uma página a ser virada – imaginamos que Godard está a ler. O paralítico desaparece, apenas as letras verdes se mantêm no ecrã. Entra então uma música dramática – reconhecemo-la de *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Um breve *insert* de uma fotografia de Jean Cocteau, que aponta uma arma na nossa direcção (do espectador), e uma sequência de excertos curtos de vários filmes é sobreposta a um plano de Godard, que olha para qualquer coisa em cima, à esquerda. As imagens sucedem-se muito rapidamente, imagens de mulheres que correm ou são apanhadas pela proximidade da morte. Reconhecemos Jennifer Jones em *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) a tentar apanhar a sua arma, a rapariga que corre em *The Fury* (Brian de Palma, 1978), Shirley MacLaine em *Some Came Running* (Vincente Minnelli, 1958), Anna Magnani a correr, em *Roma città aperta*. A música entra num ritmo mais lento e segue-se uma sequência de excertos onde armas são disparadas, duas para ser exacta, ambas disparadas em *The Fury*. Anna Magnani cai, Shirley MacLaine é atingida por um tiro e também cai, uma mulher em *The Fury* é atropelada e cai sobre a janela do carro que a derruba. Vê-se então a cara de um homem, muito macerada, a ser

levantada, e deixada cair novamente – está morto. Uma mulher, entre homens vestidos de oficiais, ri-se brevemente e cai. O ecrã entra em negro. A sequência continua, mas fiquemos por aqui.

Nesta pequena (dura um minuto e dez segundos) e simples sequência, é fácil seguir e identificar os filmes dos quais Godard retira partes para as misturar no seu próprio filme – essa é uma das principais razões pelas quais a escolhi, uma vez que o objectivo é aqui observar o trabalho (o mecanismo do trabalho) que as *Histoire(s)* operam com os filmes. Há muitas outras sequências onde tanto a velocidade da justaposição como as camadas de fragmentos acumuladas num quadro tornam muito difícil identificar a origem de cada fragmento. Mesmo assim, é ainda possível identificar nesta sequência as duas direcções pelas quais Godard opera sobre o material da justaposição, e perceber porque é tão difícil ou até inútil seguir os fragmentos até aos seus lugares originais.

Uma destas direcções é vertical e acontece no espaço, tem que ver com acumulação, por um lado, mas também com transparência, por outro.

Não há praticamente um plano retirado de um filme que não seja misturado com partes de outro filme ou outro tipo de materiais, referências ou citações: títulos escritos no ecrã, que por vezes são títulos de filmes que não correspondem às imagens que estão por baixo; imagens de diferentes filmes postas umas em cima das outras – o que inclui planos que Godard filmou para as *Histoire(s)* ou outros materiais visuais como fotografias ou pinturas. Esta textura visual fica ainda mais complicada quando, na banda sonora, referências ditas são acrescentadas àquelas vistas – e pode acrescentar-se o som a esta acção vertical e acumulativa, uma vez que acontece em simultâneo àquilo que é visto.

Por exemplo, nesta sequência, por cima dos quadros tirados de *La Belle et la Bête*, vemos em letras verdes uma citação de *L'Instant fatal*, um livro de Raymond Queneau, e na banda sonora ouvimos a referência a outro filme, aquele em que Cocteau fala em *off*, uma curta-metragem chamada *Echos des plateaux* (Igor Barrere, 1952), que é sobre outro filme, *La Minute de la Vérité* (Jean Delannoy, 1952). Numa sequência de cinco quadros, temos uma citação de um livro e a referência a três filmes diferentes. O mesmo acontece quando ouvimos a música de *Roma città aperta* que não pertence aos outros fragmentos que vemos, nem mesmo àquele onde Anna Magnani corre – a música é de outro momento do mesmo filme.

Ao longo dos oito segmentos de *Histoire(s) du cinéma* deparamos com exemplos muito mais complicados desta textura, de imagens sobre imagens, e letras impressas no quadro ou referências orais a outros filmes. Todos estes exemplos apontam para o aspecto espacial da montagem (termo aqui usado na sua acepção mais mecânica) de Godard, uma vez que são operados ao nível do quadro (para não dizer fotograma, uma vez que a série foi feita em vídeo) e acontecem em simultaneidade. É um trabalho de acumulação de camadas, feitas de diversos materiais, postos uns em cima dos outros, e um trabalho feito na transparência, uma vez que todas estas camadas são deixadas visíveis na superfície do ecrã.

De várias maneiras, é um trabalho que tem semelhanças com a colagem e construção cubistas, na sua fase (chamada) analítica. Para Carl Einstein (historiador da arte e crítico, 1885-1940), as pinceladas e colagens cubistas são um instrumento de dissociação tectónica, ou seja, instrumento de decomposição da figura através de uma operação que deixa visível na superfície da tela a estrutura e os eixos complexos que formam essa figura. Mesmo quando os cubistas abordam o tempo, fazem-no através do espaço. Carl Einstein fala de um ácido que na prática cubista perfura a acumulação dos materiais e a superfície da tela. Uma operação que abre espaços e permite ver a arquitectura da composição; é como se pudessemos ver as camadas geológicas que preparam e provocam a paisagem que podemos ver aqui e agora.

On transforme les notions temporelles de mouvement en un simultané statique dans lequel les éléments primordiaux des mouvements contrastants sont comprimés. On divise ces mouvements en différents *champs de formes* dans lesquels on dissocie et rompt la figure. Au lieu de donner comme avant [na pintura “tautológica”] un groupe de divers mouvements objectifs, on crée un groupe de mouvements optiques subjectifs. Lumière et couleur sont utilisées dans un sens tectonique pour appuyer la construction. (...)

On exprime le volume par le contraste simultané des parties différemment situées, ou bien on donne certaines parties simultanément situées sur plusieurs axes. On se sert des plans qui se coupent, ce que nous appellerons *transparence des plans*. On dissocie la figure. On brise des motifs partiels, ou bien on les répète selon leur importance pour la composition. Ce n’était pas le cube qui importait; on choisissait des éléments constructifs simples qui rendaient possible une suite unitaire de formes et contenaient les directions principales. (...)

“C’est pourquoi il nous semble que les formes tectoniques, n’étant pas mesurables, sont les formes les plus humaines, parce qu’elles sont les signes d’un homme visuellement actif agençant lui-même son univers et refusant d’être l’esclave des formes données.¹⁸⁶

Tendo em conta esta operação – a de deixar a estrutura visível na superfície do ecrã – é particularmente significativo que, nesta sequência, Godard junte as imagens de diferentes filmes sobre uma imagem de si próprio. Faz com que nunca esqueçamos que estamos a observar a sua mão e os seus olhos a trabalhar, e que o está a fazer *agora* – cria uma espécie de palimpsesto, no qual, precisamente, o passado, ou os passados, através das suas marcas, são deixados visíveis na superfície do presente, de modo mais directo e claro mas ainda assim remissivo da colocação de um filme seu no final de cada programa apresentado no Conservatoire de l’Art Cinématographique de Montréal.

Passemos agora à outra direcção do trabalho operado sobre os fragmentos em *Histoire(s) du cinéma*: é horizontal e temporal, acontece ao nível da sequência.

Na sequência aqui considerada, a velocidade é o seu aspecto mais drástico. Depois dos quadros de *La Belle et la Bête* e da fotografia de Jean Cocteau a apontar uma arma na nossa direcção, há a instalação de um ritmo, uma espécie de cadência melódica e intensa, que se estabelece pelo estilhaçar em pedaços das sequências originais de mulheres a correr e/ou a serem alvejadas, e através do movimento dos corpos nas e entre imagens.

Num primeiro olhar, temos a impressão de estar a ver um mesmo e único movimento: o tiro do *The Fury* parece atingir alguém que cai em *Some Came Running*, Anna Magnani corre na mesma direcção que Amy Irving de *The Fury*, e estão ambas a ser observadas por uma Shirley MacLaine incrédula. A última mulher, de *Roma città aperta*, que olha para a cara magoada de um amigo torturado pelos nazis, a quem ela denunciou, estabelece um estranho contracampo, desmaiando perante todas aquelas mortes.

¹⁸⁶ Einstein, Carl. “Notes sur le cubisme, *Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, vol.1 - n°3 (1929), 155.

Para a instalação deste ritmo e deste movimento, os tempos e a integridade da duração dos fragmentos originais não foi respeitada. Não acedemos à longa espera e combate entre Jennifer Jones e o seu amante, Lewt, em *Duel in the Sun*; e a corrida de Anna Magnani em *Roma città aperta* está aqui em câmara lenta, o que faz com que o excerto não tenha aqui a frieza da rapidez da sua morte que acontece, inesperadamente, a meio do filme.

Começamos a perceber, portanto, tanto pelo trabalho operado ao nível do quadro, através da acumulação de camadas, como pelo trabalho de justaposição dos excertos, que já não se tratam de excertos. Ou seja, não carregam já o peso ou função original que têm nos filmes de onde foram retirados. São despidos desse peso e função ao entrarem nesta estrutura e textura inextricável, e ao serem misturados com outros materiais, palavras, sons, música, imagens que vêm de outras fontes e que também se transformam em fragmentos ou matéria para a mistura. E portanto, aquilo que se enuncia como primeira intenção deste exercício parece ser inútil ou até violenta para *Histoire(s)* como objecto, uma vez que a série faz, justamente, o gesto de tirar os filmes e os planos dos seus contextos originais, e de criar novas relações com o que resta.

Contudo, mesmo que o ritmo da corrida de Magnani seja diferente, ou que não possamos ouvir o que Jennifer Jones está a dizer, ou mesmo que não possamos ver quem alvejou Shirley MacLaine, sabemos que não foi o homem do *The Fury*. Mesmo que haja a criação de um movimento que unifica todos estes pequenos fragmentos de um movimento, eles não se tornam um.

Por volta de 1920, na Rússia, Lev Kuleshov conduziu uma série de experiências consideradas fundamentais para o desenvolvimento da posterior teoria e prática da montagem soviética. Uma das primeiras experiências que conduziu no seu laboratório foi o de compor o retrato de uma mulher ideal através da justaposição de partes de diferentes mulheres. Logo neste exercício simples, Kuleshov descobriu o princípio que viria a confirmar em experiências posteriores, e que conduziram à enunciação do famoso efeito-Kuleshov, o efeito de ver num plano restos, ecos do que tinha sido visto no plano anterior. Através deste “entre”, o cinema era, para Kuleshov, a criação de uma realidade própria, uma realidade existente entre planos.

Ao contrário da mulher de Kuleshov, contudo, as mulheres nesta sequência mantêm-se plurais – é por isso que conseguimos falar de Anna Magnani ou de Jennifer Jones, ou identificar os filmes dos quais estas cenas são retiradas. Mas ao mesmo tempo, como na experiência de Kuleshov, somos colocados no âmbito de uma concordância falsa ou artificial entre imagens. Ou seja, há a aproximação de duas imagens que não pertencem juntas na sua origem – dois planos tirados de filmes diferentes, ou os planos de diferentes partes de diversas mulheres; mas enquanto na experiência de Kuleshov os planos são justapostos de maneira tal que criam a imagem de um só corpo, isso não acontece na montagem de Godard. Trata-se ainda de uma questão de intervalo, mas aqui não há uma imagem unificada a aparecer entre os planos, que se mantêm, assim, heterogêneos, separados. Tal como acontece ao nível do quadro, no qual podemos ver todas as camadas justapostas, também aqui deparamos com a heterogeneidade de cada parte justaposta.

Encontramos assim aquilo que parece ser um paradoxo: quando os fragmentos justapostos atingem a superfície das *Histoire(s)* e entram em contacto com outros fragmentos, perdem o carácter de excertos, são despidos da sua função e lugar original, tornam-se outra coisa; ao mesmo tempo, não perdem o seu carácter heterogêneo, não se unificam quando encontram todos os outros materiais acumulados. Este paradoxo aponta para dois temas diferentes: a ideia de ruína e de fragmento, por um lado; a crise da imagem-movimento, tal como foi descrita por Deleuze, por outro. Passemos por eles muito brevemente e apenas na medida que permite finalizar este exercício.

Quando, na sua viagem a Itália¹⁸⁷, Goethe se senta para desenhar o velho castelo de Malcesine, na fronteira entre o império austríaco e Veneza, o responsável pela fortaleza tira-lhe o desenho e destrói-o por suspeitar tratar-se de um acto de espionagem. Goethe explica-lhe então que não vê ali uma fortaleza mas uma ruína, e compara-a ao anfiteatro de Verona ou aos edifícios destruídos que espera vir a encontrar mais tarde na sua viagem, em Roma. Uma ruína é assim, para Goethe, qualquer coisa vista sem ou fora da sua função original ou valor. Mas ao mesmo tempo, porque se trata de qualquer coisa destruída ou incompleta, carrega o peso do tempo passado e da ausência da coisa que já foi (daí que o responsável pela fortaleza destrua o desenho). As consideração

¹⁸⁷ Goethe, Johann Wolfgang von (1786-1788). *Viagem a Itália*. (Lisboa: Círculo de Leitores, 1992).

benjaminianas sobre o colecionador acompanham esta última ideia; o colecionador é alguém cujo trabalho está, para Benjamin, próximo do trabalho do historiador: alguém que reconhece o presente no passado, e salva-o, não como um todo, mas recolhendo e articulando os fragmentos desse passado. Uma ruína é precisamente um fragmento, parte de qualquer coisa que já não existe, qualquer coisa que está incompleta por natureza, e que, através dessa incompletude, carrega o peso de uma ausência.

Esta ideia de ruína e as relações que estabelece com a concepção da história segundo Walter Benjamin – importantes, já o vimos brevemente, para a história da programação (ver rodapé 154) –, é um tema também bastante explorado na (extensa) literatura sobre *Histoire(s) du cinéma*. É um aspecto abordado, por exemplo, numa conversa entre Godard e Youssef Ishaghpour¹⁸⁸ onde, através de uma referência ao desejo que Benjamin declarou de escrever uma obra apenas através da articulação de citações, estes sublinham a capacidade única e exclusiva que o cinema tem de apresentar uma imagem que simultaneamente faz ressoar a sua fonte e se relaciona e interfere com as outras às quais se junta. Ao contrário da escrita da história, onde as relações têm de ser descritas, Godard cria, através da montagem e da colagem, imagens nas quais as relações e ressonâncias estão imediatamente *ali*.

Esta é a primeira resposta ao paradoxo encontrado: os excertos tornam-se fragmentos e ruínas nas *Histoire(s)* e portanto, simultaneamente, assinalam a ausência do original e carregam o seu peso.

A segunda resposta encontramos-la no modo como Deleuze descreve, primeiro a imagem-movimento, e depois a imagem-tempo – a variação particular que o cinema moderno introduz na primeira.

Enquanto na imagem-movimento as partes – os planos – são justapostos para o estabelecimento de um todo que, apesar de ser maior, mais lato que as suas partes, está constantemente a ser reconstruído (reafectado) por elas (Deleuze descreve-o como um todo aberto), na imagem-tempo este todo está fora, acessível através das (mas não reconstruído pelas) suas partes. O todo é qualquer coisa que, no cinema, podemos tomar como o próprio tempo. Deleuze começa por relacioná-lo com a *durée* bergsoniana encontrando na relação a ideia mais próxima para descrever o todo da imagem-

¹⁸⁸ Godard, Jean-Luc e Youssef Ishaghpour. “Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (dialogue)”, *Trafic* (P.O.L.), nº29 – 30 (1999) : 16-35 / 34-52.

movimento, já aqui o vimos: tal como uma relação entre dois indivíduos não pode ser compreendida tomando cada indivíduo em separado, também no cinema o todo é uma relação que não é redutível às suas partes. Na imagem-tempo, pelo contrário, este todo escapa, está fora da relação que se estabelece entre partes; ou, melhor, é qualquer coisa que aparece na distância entre elas.

Deleuze encontra a raiz desta nova imagem no neo-realismo, onde a realidade já não é representada ou reproduzida, mas abordada ou olhada (o termo que Deleuze usa é *visé*). A realidade é deixada no seu estado ambíguo e complexo. A acção, do cinema clássico, é substituída por situações, puras situações ópticas ou sonoras no cinema moderno, inaugurado pelo neo-realismo.

Isto resulta num novo tipo de montagem, onde os planos ganham outro papel: já não são acessos indirectos a um todo, mas passagens directas para ele. A montagem, no cinema moderno, não trabalha assim para a associação de imagens mas para a sua separação, criando um intervalo e um vazio ou interstício entre elas. Para explicar esta nova abordagem à montagem, Deleuze cita várias vezes Godard quando este diz que a montagem não é sobre ver se duas imagens vão bem juntas, mas sim ver *como* vão, cada uma, e depois as duas. É a lógica do “e” – uma e outra.

Para voltar à ideia do fragmento, poderíamos dizer que as partes são tratadas como segmentos, no cinema clássico: são partes de um todo, mesmo que este esteja constantemente a mudar; no cinema moderno, pelo contrário, e na montagem de Godard em particular, as partes são fragmentos de um todo que está noutra sítio, fora, para o qual apontam. E a esse nível é particularmente forte que, quase no fim do primeiro capítulo de *Histoire(s) du cinéma*, por cima dos planos do rapaz a olhar para a cidade em ruínas, de *Germania anno zero*, Godard escreva “*Histoire(s) anno zero*”. É como se dissesse que também ele está entre ruínas, e que as deixa assim, tal como Rossellini.

Em *Histoire(s) du cinéma*, Godard aparece muitas vezes a escrever com uma máquina de escrever automática; uma máquina que memoriza as ordens da escrita e depois escreve por si própria. Godard põe as imagens que articula a funcionar de uma maneira muito precisa, mas ao mesmo tempo deixa espaços entre essas imagens, e estas são deixadas no seu estado heterogéneo – é com precisão que, no título, um “s” entre

parêntesis é acrescentado à palavra “história”. Não é por acaso que, ao longo de toda a série, vemos muitas vezes o cineasta a olhar para a acção da máquina que programou.

Há uma citação que se repete várias vezes ao longo dos oito segmentos. Diz que quando as imagens estão completas, e carregam a sua própria interpretação, são inutilizáveis pelo sistema do cinematógrafo. *Histoire(s)* parece ser a prova e a negação dessa ideia ao mesmo tempo. Porque, aqui, Godard pega nas imagens e fá-las entrar no sistema do cinematógrafo, mas deixa-as agir. E há um choque que aparece nessa não-mistura.

Apesar de não serem um programa – o aspecto tectónico, a verticalidade do trabalho que se acabou aqui de descrever, e a simultaneidade que permite, dão uma dimensão espacial ao trabalho de Godard, uma dimensão circunscrita ao quadro que está ausente da operação programadora (que acontece no tempo e para uma sequência) – as *Histoire(s) du cinéma* repetem e radicalizam um trabalho que é próprio da programação e que a define: ao mesmo tempo que afasta o filme das suas condições e contextos originais de produção ou mesmo exibição, a programação dá função aos filmes, construindo com eles um novo todo de natureza variante, um todo que contudo não destitui (ou não sempre, pelo menos) o carácter individual e único de cada filme. A máquina de escrever que Godard programa para a escrita e, sobretudo, talvez, o modo como depois olha para aquilo que programou, é a esse nível eloquente: há um espaço, uma distância entre o acto programador, que é um acto de pré-visão, e aquilo que ele opera, aquilo que de facto é visto entre dois filmes, duas imagens. É sempre um trabalho de e para uma revisão.

Na fundação, no princípio desse acto e nesse trabalho de afecção, está um gesto de destruição, contudo, que é preciso sublinhar aqui. De facto, as *Histoire(s)* resultam de um acto desprogramador primordial. E permitem, por isso e ao mesmo tempo, perceber a potência heurística do acto programador desencadeada por essa destruição original.

Experiências espectatoriais recentes têm posto em causa a raiz programática do cinema, e têm subvertido os modos mais estabelecidos da sua programação. As razões (baixas) que, para Serge Daney, fundam o *zapping* permitem contextualizá-las, e perceber o que as torna fortes e vulneráveis, ao mesmo tempo.

Ce n'est pas parce que la télécommande a généralisé le zapping qu'elle l'inventé. Le zapping est depuis toujours une invention de la télévision, il lui est inhérent et, zappant comme des fous, nous ne faisons qu'en généraliser l'usage et en *réaliser* le concept. Depuis que la balle est dans le camp du téléspectateur, celui-ci se venge de son ex-passivité en exagérant le fonctionnement *normal* de la télé, fonctionnement qui consiste à tout interrompre (les gens, les programmes) au nom d'impératifs supérieurs (il faut toujours rendre l'antenne, le temps manque, la pub exige de passer, la fusée Ariane piaffe à Kourou, etc.). Seule différence : le zappeur n'obéit qu'à des impératifs *inférieurs* (caprice, indifférence, perversion lasse, peur de s'ennuyer). Ce faisant, il achève ce que la télé avait commencé, il la rejoint en la dépassant et cette *Aufhebung* quotidienne lui lasse un goût de cendres déjà vues.¹⁸⁹

Há por um lado, então, uma dimensão de resistência no gesto do *zappeur*: fura a grelha pré-estabelecida de programas, a ordem que outros definiram para o seu dia, e corrompe a visão que a televisão engendra de si (o espectador que ela constrói). O *zapping* vem, assim, por um lado, subverter o contrato (entre exibidores e espectadores) que a televisão radicaliza, pela própria natureza do *medium*, mas que contudo vinha sendo preparado pelos programas de cinema. Daney é clarividente e certo:

De cet affolement, les signes ne manquent pas. Le plus significatif porte sur le vieux (le naïf) contrat qui, semble-t-il, liait ceux qui “montrent” et ceux qui “regardent”. Le but des gens de télévision n'est plus de montrer (et de faire partager ce qu'ils ont vu) mais de voir le téléspectateur. L'affaire Médiamétrie (le soupçon sur les indices d'écoute est une des choses les plus gaies qu'on puisse imaginer) et ce qu'on sait sur les techniques à venir du contrôle du téléspectateur vont toutes dans le même sens : l'écran du téléviseur n'est plus une frontière qui – comme tout écran – sépare et réunit des êtres anonymes mais un miroir dans lequel, idéalement, l'émetteur et le récepteur se comptent et se voient. Effet du “village global” dont parlait MacLuhan : on fait une émission pour voir

¹⁸⁹ Daney, *Le salaire du zappeur*, 22.

ceux grâce à qui elle marche. Pour les voir et pour les compter.
On ne va plus voir quelque chose, on y va “pour voir”.¹⁹⁰

O *zapping* aponta assim, para uma liberdade que, pela suspensão de qualquer hierarquia e sentido, é do espectador mas também das próprias imagens, libertas nesse gesto do contexto fixo em que são produzidas e/ou exibidas. Há afinidades claras entre esse gesto e os modos mais recentes de exibição, distribuição (e partilha) e, sobretudo, circulação de imagens na internet – partilham uma mesma raiz libertária e libertadora. Também aqui, neste novo regime de circulação de imagens, o espectador está mais liberto e as imagens aparecem livres (do seu contexto, dos seus suportes materiais) e disponíveis para serem misturadas com outras quaisquer.

Se poderíamos considerar que, primeiro com o *zapping*, depois com o modo como as imagens circulam e estão acessíveis na internet – experiências que parecem soltar as imagens de um programa – a carga afectiva da articulação estaria potenciada, isso é desde logo contrariado pelas razões “inferiores” do *zapping* e ampliado depois por um detalhe de que depende a circulação proposta pelos mecanismos que põem as imagens em rede: o algoritmo. O algoritmo é, nos meios actuais de circulação e distribuição de imagens, a maneira de continuar a prever o espectador e de preservar mesmo aquele que circula pelas imagens como espectador, dando continuidade à “questão *Médiamétrie*” de que fala Daney (referindo-se à empresa que faz as medições de audiências em França, nome certo), e tornando-a (essa sim) potente ou, melhor, produtiva. Não é inócuo que numa plataforma como o Youtube cada visionamento seja acompanhado por sugestões, e estas – que procuram orientar, prender a atenção do espectador (que se mantém assim espectador, e só raramente utilizador), mantê-lo dentro – se resumam a um programa. Esse programa, orientado pela análise e cruzamento estrito de hábitos de consumo, trabalha para uma homogeneização, uma permanência, uma previsibilidade, através de um programa que radicaliza e literaliza o desejo de manter aquele que vê no seu lugar – lugar que tinha vindo a ser desenhado, também, pelos programas de cinema. Não há afecção, as ligações estão matemática e

¹⁹⁰ Ibid., 11.

previamente preparadas, estão previstas, e mesmo quando um utilizador lhes escapa momentaneamente, a série está preparada para rapidamente o fazer entrar novamente¹⁹¹.

Se por um lado, então, o *zapping* e o Youtube parecem libertar o espectador de um programa, permitindo mapear a circulação subversiva com que este contraria e reage à história que (também) os programas fixaram, ao mesmo tempo as razões baixas que movem o primeiro e o controlo pelo algoritmo da circulação (vulnerável) do segundo voltam a trancar o espectador no programa que o prevê (e o desenha). Se é compreensível e justo que o espectador tenha aprendido a livrar-se do programa, sube-se rapidamente modelar esse movimento e foi-se perdendo, nessa modelagem (nesse controlo) toda a potência da afecção que um programa, a sequência de filmes mostrados e vistos, um depois do outro, também tem. Talvez este movimento inicial e subversivo exija e venha a provocar uma outra programação, mais inteligente (no sentido da adaptação), mais próxima de uma visão – na programação mais recente da Cinemateca Portuguesa, o desmultiplicar de lógicas programadoras e de cartas brancas parece não estar longe dessa procura. Mas hoje ainda não é possível percebê-lo.

¹⁹¹ Para iniciar uma leitura sobre este novo regime espetatorial, de que o *youtube* é experiência inaugural e enformadora, sugiro: Snickers, Pelle e Patrick Vonderau, eds. *The Youtube Reader* (Estocolmo: National Library of Sweden, 2009); o artigo de Harries, Dam “Watching the internet” in *The New Media Book* (Londres: British Film Institute, 2002) onde nomeadamente aproxima o espectador cibernauta do *zappeur*, aproximando o rato do telecomando; o artigo de Anne Friedberg “The end of cinema: multimédia and technological change” in *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, Marc Furstenau, ed., 280-281 (Londres: Routledge, 2010 - disponível em: <http://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/friedberg.pdf>, último acesso em Março de 2016), onde analisa os modos como as novas tecnologias interferiram com a própria definição de cinema e filme; Rizzo, Teresa. «Youtube: the new cinema of attractions», *Scan: Journal of media arts culture*, vol. 5 - n.º1 (2008): http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=109 (ultimo acesso em Setembro de 2016). Tiago Baptista faz uma útil revisão bibliográfica e analisa as consequências destes novos regimes espetatoriais para a coescrita e difusão da história do cinema em “Será o YouTube o novo “cinema de atracções”?” (2012): https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-baptista_ser3a1-o-youtube-o-novo-cinema-de-atracc3a7c3b5es.pdf, último acesso em Março de 2016). Finalmente, aconselho a leitura do texto fundador de Hito Steyerl, que, a partir de uma aplicação da ideia de “imagem pobre” às imagens digitais faz uma defesa do sistema que as permite (e que ao mesmo tempo elas corrompem): Steyerl, Hito. “In defense of the poor image”, *E-flux journal*, n.º10 (2009): 1-9, www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/ (ultimo acesso em Janeiro 2010).

parte 3 ORDEM E AFECÇÃO NAS CARTAS BRANCAS PROGRAMADAS NA CINEMATECA PORTUGUESA

ESCRITA, MAPA, JOGO (carta e funcionamento)

Agindo entre a ordem – simultaneamente a criação de sentido e a definição (instituição) de um lugar certo para os filmes (dentro de categorias, géneros ou cinematografias) – e a afecção – no sentido inverso ao anterior, mas dependente dele, a subversão da ordem instituída e, pelo mesmo mecanismo, a criação de ligações e lugares novos para os filmes – a programação é uma função que age sobre o território cinematográfico de um modo preciso. É necessário, para finalizar esta dissertação, observar esse modo preciso, observar o funcionamento e acção programadora sobre um *corpus* (à partida caótico e infinito) de filmes. Essa observação exige um campo particular e delimitado. A prática da carta branca, bastante recorrente nos locais com programação regular, não apenas nas cinematecas mas também, mais recentemente, nos festivais de cinema – o que aliás indica uma aproximação interessante entre os programas destes dois espaços – é útil, e mesmo ideal, para conduzir esta observação.

Definida tendencialmente a partir de um âmbito legal, a carta branca é por um lado equivalente a um “cheque em branco” – um cheque que alguém assina deixando o valor por preencher – e, por outro, definida como concessão plena de poder a outro, aparecendo nesse caso associada a uma acção, o de “dar carta branca a”. Das duas maneiras ou nas duas acepções, sendo espaço aberto ou acção, carta branca estabelece-se sempre num paradoxo: por um lado está disponível; por outro, e porque é sempre um espaço disponibilizado, pertence a outro que não é aquele que joga, usa ou escreve. A expressão aponta assim para a liberdade de acção (o branco) e para a explicitação daquilo que permite essa liberdade e que portanto lhe dá os seus contornos e limites (a carta, que é dada).

A carta branca é um objecto duplamente interessante para a condução desta última investigação que não ultrapassará, é preciso desde já deixá-lo claro, os limites de uma experiência metodológica, ficando suspensa logo depois de observar a acção de cada pergunta colocada – não serão tiradas consequências, nomeadamente para a

história do cinema, daquilo que se vai encontrar. Em primeiro lugar, é um objecto teórico interessante no que diz respeito à definição do acto programador: as três acepções do termo “carta” – como objecto escrito, como mapa e como coisa que se joga – definem com precisão o que é a programação. De três modos diferentes, a carta é a criação de uma ordem – o sentido da escrita, a prescrição do mapa, a estratégia do jogo – para um espaço de cariz afectivo – a expressão, a percepção, o jogo, sendo que este último exprime bem o aspecto relacional da afecção. Em segundo lugar, a carta branca é objecto de uma prática que, por ser paradoxal, é especialmente útil para observar a acção da programação: suspensão de uma prática institucional de programação – há um certo número de sessões que não é a instituição que programa (acertado pela instituição que concede a carta, contudo) e ao mesmo tempo é a interrupção (pelo menos potencial) de um certo modo de ver e de um *corpus* de filmes que a instituição *institui*. A carta branca é assim um campo particularmente interessante para observar como é que, a partir de um campo caótico e potencialmente infinito de filmes, o programa age. Esta secção será a observação disto mesmo.

Irá, então, auscultar-se a fixação de um modo de ver os filmes num terreno concreto, limitado e convenientemente em branco, isto é, um espaço onde esta fixação está por princípio ausente. As perguntas serão dirigidas, a esse nível, aos lugares dos filmes – em que programas são vistos, antes e depois de que filmes –, e a observação disso será interrompida no ponto em que fica a descoberto a função que, decorrente desse lugar, a programação lhes dá. Por serem espaços que não declaram a orientação do programa, as cartas brancas tendem a ser abordadas e julgadas exclusivamente como programas intuitivos (ou afectivos), o que as torna particularmente úteis para averiguar até que ponto estes lugares e estas funções estão, pelo contrário, instituídos. Os filmes programados nas cartas brancas serão assim seguidos na programação da Cinemateca Portuguesa, serão assinaladas repetições nas articulações (entre filmes) e nos motores da articulação (identificados pelos títulos), desenhando com isso um enorme mapa (uma carta das cartas), o diagrama de uma *sintomatologia da instituição* – a intuição do programa será desfeita por uma rede de repetições.

Cada linha desse mapa será aberta por uma pergunta que corresponde a uma entrada e a uma arrumação específica do *arquivo* constituído, primeiro pelos programas das cartas brancas, depois por todos os programas da Cinemateca (até 2011, ano em que se iniciou este trabalho e que por isso corresponde ao fim do período considerado).

Começando por perguntas que abrem relações (entre filmes) de tipo simples e unilateral, serão progressivamente introduzidas investigações mais complexas, que abrem relações múltiplas entre os filmes e os programas considerados. Todas estas perguntas se dirigem, de uma maneira ou de outra, aos lugares que os filmes ocupam nos programas da Cinemateca, e à função que por isso têm, repito.

Haverá por vezes (raramente) repetições no articulado dos filmes que o objecto dos programas (declarado pelo seu título) ou a relação entre os programadores não permite compreender. São articulações repetidas mas excepcionais que obrigam a um segundo tipo de investigação, cujo âmbito não excede os filmes, e que dirige as suas perguntas à natureza dessas ligações. São casos onde só um visionamento dos filmes nos lugares onde são postos nos e pelos programas permit perceber que função têm aí.

Esta investigação ou, talvez mais exactamente, esta experiência observará o funcionamento da programação percorrendo os dois pólos da sua acção, a ordem e a afectão. A carta branca aparecerá aí simultaneamente como reflexo de um programa fixo e instituído, e como campo de ligações novas e surpreendentes (por aquilo que permitem descobrir) entre filmes que, (também) por via dos programas, a história do cinema aprendeu a manter afastados.

o campo

A ausência de título (para além do nome do programador) e portanto de explicitação ou sugestão de um motor ou objecto de articulação é aquilo que permite a identificação da carta como espaço em branco, no programa da Cinemateca Portuguesa. Ao aparecer isolada e excepcional no mapa de programação desta instituição, uma carta branca é interrupção no seu programa. Já vimos como a programação se define como função que age entre um programa que se aplica e um programa que se desenha. Dar carta branca é, como gesto e por definição, suspender a ordem do programa, abrir um espaço, em potência, exclusivamente afectivo, onde programar é, apenas, ligar. A ausência de título indica-o, define-o precisamente como tal. Não é por acaso, relembro, que Noël Burch atribui uma função programadora ao intertítulo que precedia os quadros de certas narrativas no cinema antes de 1915¹⁹²: com a palavra escrita, projectada no

¹⁹² Esta relação entre os intertítulos e os quadros aponta para o problema da relação entre palavra escrita e imagem. Talvez seja pertinente lembrar aqui um dos argumentos com que Christian Metz defende que o cinema pode ser linguagem mas não língua: o cinema é uma linguagem sem código, e isto porque não é

ecrã, é criado um sentido, é indicada a direcção para onde se *deve* olhar. O mesmo se pode dizer dos títulos nos programas: o título explicita a selecção – o que faz aquele filme no programa? – e aponta para o sentido da ligação – o que faz aquele filme com os outros, no programa? O título, quer seja na denominação do ciclo, quer seja na formação de secções, dirige a atenção para o objecto da articulação – já o vimos, aliás, na secção sobre o ordenamento das antologias cinematográficas que concentra o modo como a programação institui um modo de ver os filmes. Pelo contrário, a ausência de título abre a potência da ligação (ou deixa-a em aberto): as ligações deixam de ser dirigidas, liberta-se o olho, e aquilo que é visto *entre* os filmes pode de repente ser simultaneamente ínfimo e infinito, e de qualquer ordem.

Há, ao longo da história da programação da Cinemateca, espaços em branco – sem título e também sem secções – que, para além de serem sintoma da função dos títulos na história da programação do cinema, permitem identificar as cartas brancas abertas pela instituição. Mas não só, permitem também identificar uma tendência: os espaços em branco na programação da Cinemateca Portuguesa tendem a coincidir com momentos de reflexão sobre a sua própria prática da programação. Se não é possível dizer que todas as cartas brancas concedidas pela Cinemateca correspondem a momentos auto-reflexivos, é significativo observar que, recorrentemente, quando a Cinemateca fez a sua própria história ou pelo menos fez um balanço da sua actividade por via da programação, essa história ou esse balanço foram pontuados ou encorpados por estes espaços em branco, declaradamente ou não cartas.

O ciclo de Janeiro de 2011, orientado pela pergunta “o que é programar uma cinemateca hoje?”, no qual foram apresentadas cinco cartas brancas, é o mais radical a esse nível, mas não é o único. Em Novembro de 2002, mês em que a Cinemateca se preparava para voltar ao Palácio Foz – que tinha sido a sua sala entre 1958 e 1980 – foi organizado um programa feito exclusivamente com as escolhas dos espectadores em cuja apresentação se declarava a necessidade de assim pensar a própria história. Em

possível fazer equivaler o monema ou a palavra à unidade mínima do cinema que para Metz é o plano (precisamente o contrário do que diz Pasolini, que - de modo espantoso e ainda hoje importante e com interesse para pensar que é o cinema e o que são os filmes - desloca a unidade mínima do cinema do plano ou mesmo da imagem, para os objectos da realidade). E não é possível fazer essa equivalência porque essa unidade mínima do sentido no cinema é já constituída por uma complexa rede de significações e relações variáveis – a “árvore”, por exemplo, no cinema, só pode ser *uma* ou *aquela*. para entrar nas considerações de Christian Metz sobre o problema da linguagem cinematográfica, ver o texto “Le cinéma: langue ou langage?” em *Essais sur la signification au cinéma*. (Paris: Klincksieck, 1971). Ver ainda o comentário de Pasolini a estas considerações: Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje* (1972) (Lisboa: Assírio e Alvim, 1982) – ver o artigo “Língua escrita da realidade” (1966) e os dois seguintes.

1983, quando a Cinemateca assinalava o seu 25º aniversário – que remete para o ano de 1958, em que se iniciou a programação regular, apesar de desde 1948 haver menções à Cinemateca na lei (a primeira na Lei nº2027 desse ano), o que é importante porque indica que, para a Cinemateca, a sua história começa com a programação – é apresentado um ciclo especificamente para assinalar a data (Setembro, 1983) sem nenhuma secção ou elucidação sobre o contexto dos filmes - praticamente todos são portugueses e anteriores a 1930, as excepções incluem dois filmes que foram aí vistos pela primeira vez na Cinemateca: *Um Homem às Direitas* (Jorge Brum do Canto, 1945) ou *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de uma Desconhecida*, Max Ophuls, 1948). E em 2008, entre as várias secções que organizam a apresentação da retrospectiva da actividade da Cinemateca, está uma com “As escolhas dos Amigos da Cinemateca”, novamente abertura do espaço de programação integrada num programa auto-reflexivo. De qualquer modo, é de facto no ciclo de Janeiro de 2011 que mais declaradamente as cartas brancas contribuem para uma auto-reflexão, da Cinemateca sobre si mesma¹⁹³.

O ciclo, organizado a propósito dos 30 anos passados na Rua Barata Salgueiro, e para assinalar o ano de 1980 como o do início de “projeções quotidianas” na então inaugurada sala Dr. Félix Ribeiro, a sua primeira sala própria, esteve distribuído por três blocos: um ciclo de colóquios, uma série de (cinco) cartas brancas e um ciclo central, sem título principal (a não ser o da pergunta de todo o programa) e sem secções. A apresentação do programa (não assinada, como habitualmente) contextualiza a pergunta: “[q]uerendo assinalar essa fronteira neste início de um novo ano, não quisemos, contudo, olhar para trás. No oposto da rememoração, considerámos justamente que seria uma boa altura para interrogar o futuro.”

Ao contrário das celebrações de aniversário imediatamente anteriores, o programa de Janeiro de 2011 não faz um balanço da actividade – balanço que os ciclos de 1998 e 2008 organizam pelas suas várias secções –, faz sim, então, uma pergunta. Os três blocos são apresentados como três modos de responder a essa pergunta. Os colóquios e as sessões especiais dão a faceta histórica ou de balanço que, apesar da

¹⁹³ A celebração dos aniversários de 1988 e 1998 são as excepções. Em 1988 há ainda uma ligeira abertura – aproximável daquela que caracteriza a carta branca – com a organização de uma sessão motivada pelo lançamento de um livro sobre cinema de Jorge de Sena (em 2007 o lançamento de um livro de Jorge Silva Melo resultará mesmo numa carta branca). Já o ciclo que assinala o aniversário de 1998, ainda que incluía uma “sessão non-stop”, está organizado em torno de pequenas secções que dividem por linhas a apresentação da actividade da Cinemateca, ou a pontuam com homenagens que têm como principal motor uma promoção da actividade da Cinemateca, e que assim estão longe das perguntas (ou pelo menos suspensão das respostas) das cartas.

concentração no futuro, a formulação da pergunta – “o que é” – também exige¹⁹⁴. As cartas brancas, é dito na apresentação, são uma procura de respostas (ou um modo de dar continuidade à pergunta) junto de uma geração que conviveu com aquilo a que se chama nessa apresentação a “cinefilia tradicional” – que se depreende estar a ser posta em interdependência com a própria definição de cinemateca, não pela relação dessa afirmação com a pergunta central, mas também com o âmbito de alguns colóquios, especialmente o de Peter von Bagh –, uma geração que está a trabalhar hoje num momento em que esta cinefilia já não existe ou não é predominante¹⁹⁵. Finalmente, o ciclo central onde “[e]m vez dos habituais Ciclos e rubricas organizados em torno de um eixo definido – autoral, temático, geográfico, etc. – apenas um grande Ciclo que se funde com a pergunta do título, um Ciclo “em interrogação” que põe em destaque – em causa? – o próprio acto de programar, e de programar uma cinemateca.” Para perguntar o que é programar, a Cinemateca decide tirar títulos e secções – (não) dizendo que intitular é responder. Há nessa programação de Janeiro de 2011 o impulso de pensar, pelos próprios mecanismos de construção e apresentação de um programa, o que é programar, e muito especificamente o que é programar uma cinemateca, local de escrita, por via precisamente da programação, da história do cinema.

Diz-se ainda na apresentação desse ciclo: “Ao suspender os critérios habituais, a equipa de programação da Cinemateca (...) ficou face a face com o desafio de enfrentar um ‘puro’ exercício de programação.” A concentração no acto programador exige à equipa de programação da Cinemateca – a sua equipa de “exposição permanente” – por um lado uma abertura do seu programa a outros – que curiosamente são tratados, no espaço de apresentação do seu programa, como programadores da casa, sendo eles próprios, ao contrário de quase todos os restantes programadores de cartas brancas, a apresentar os seus programas – e por outro, um exercício “puro” de programação, pureza que cumprem não intitulando o ciclo e não o dividindo por secções.

¹⁹⁴ Os temas foram: “A Cinemateca e a investigação de cinema em Portugal”; “Souvenir d’un avenir – a Cinemateca no centro do nosso universo cinematográfico”, conferência de Peter von Bagh; “João Bénard da Costa – programador”; “A Cinemateca e o Cinema Português – conservar e programar”; “A Cinemateca e a iniciação à Imagem em Movimento”; “A Cinemateca e o acesso ao património cinematográfico em Portugal”; “A Cinemateca e o ensino de cinema em Portugal”; “A natureza do cinema”, conferência de Peter Kubelka.

¹⁹⁵ “Em relação às cinco “cartas brancas”, o princípio que esteve por trás delas foi sobretudo uma aposta geracional: desafiar, no exterior da Cinemateca, realizadores e investigadores que, sendo herdeiros da cinefilia mais tradicional, estão já hoje, portanto, para além dela.”

Há outras referências a esta pureza na apresentação dos ciclos que resultam de cartas brancas, ao longo da restante programação da Cinemateca. Por exemplo, nas apresentações das cartas brancas do ciclo “A casa programa para fora de casa” (2004) dividido em programas mensais organizados por programadores (ou outros funcionários) da (ou próximos da) Cinemateca - que têm voz no programa, espaço reservado à instituição, sublinho. Na sua carta branca, Luís Miguel Oliveira (Outubro, 2004), escreve:

Escolher seis filmes assim, sem mais nada. Nenhuma obrigação de coerência, nenhum “tema”. É um sonho? É um bocadinho um sonho, sim. De repente só conta o afecto, e é o afecto que vai decidir tudo. Nenhuma outra razão presidiu a esta escolha, e por isso ela – a escolha – se torna tão difícil de explicar. Ainda assim, tentemos explicar qualquer coisa, quanto mais não seja quanto ao critério com que o afecto se tentou organizar.

E na carta branca a Manuel Mozos (Maio, 2004) este escreve:

Com mágoa e tristeza fui cortando um filme atrás do outro da minha enorme lista. E agrupando e reagrupando os que iam restando, por linhas hipotéticas que os ligassem e lhe dessem algum sentido enquanto grupo escolhido, ao menos para mim.

Na apresentação que a Cinemateca faz à carta branca a Pedro Costa, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (Janeiro, 2003) lê-se:

“Carta Branca a Pedro Costa, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *Juventude em Marcha*” reflecte assim a partilha de gostos comuns (e de provocações comuns?), filmes que um e outros concordaram pôr “em volta” de *Où gît votre sourire enfoui?* e de *Sicília!...* Jean Renoir, Buñuel, Ford, Hawks, Eisenstein, Chaplin, Bresson, Ozu, Mizoguchi, Eustache, Godard e Werner Schroeter são os outros convidados. Porquê eles? Porquê *La Nuit du Carrefour* e *La Carrosse d’Or*? Porquê *Los Olvidados*? *Hatari*? Ou *Countess from Hong Kong*? *One Plus One* e *Six Fois Deux*? *Under Capricorn*? *Parade*?... e os que com estes se combinam em mais ou menos explícitas ligações?

Reflectindo sobre a questão da ligação – sob a forma do afecto, no texto de Luís Miguel Oliveira, sob a égide do contexto, no texto escrito sobre o programa de Costa/Straub/Huillet – ou reflectindo sobre a ordem – no texto de Manuel Mozos – e perguntando sobre a fixação desses lugares – da ordem e da afecção – quando trabalhados no âmbito do programa da Cinemateca, todos estes textos reflectem sobre o próprio acto programador, põem em questão a própria elaboração do programa. Dito de outro modo, a chamada “pureza” do exercício de programação, que rima com o branco das cartas¹⁹⁶, foi tomada, ao longo da história da programação da Cinemateca, como espaço de auto-reflexividade, isto é, como espaço para fazer perguntas sobre o próprio acto de programar¹⁹⁷.

uma poética dos títulos (dos programas da Cinemateca)

Antes de elencar as cartas brancas e definir o campo do exercício que se seguirá, será preciso rever, ainda que brevemente, a história da programação da Cinemateca, mais precisamente a história dos programas que os títulos – suspensos nas cartas – escrevem.

A programação regular começou então em 1958. Os seus primeiros anos são marcados pelas retrospectivas. De tal modo que João Bénard da Costa dirá – no texto

¹⁹⁶ “Entre a Virgem e o Anjo, o espaço habitualmente preenchido pelos mais engenhosos e surpreendentes engendramentos perspécticos é aqui ocupado por uma grande mancha translúcida e esbranquiçada, por um ecrã onde a luz se difunde e confunde com a poalha calcária, numa provável e quase exacta reduplicação do interior cenográfico – também ele brutalmente despojado – da própria cela. Para Didi-Huberman, o interesse deste branco reside no modo como ele se furta a uma ordem do visível/legível ou, até, do invisível (porque lá está); a sua presença, literalmente ofuscante vem, por assim dizer, barrar qualquer hipótese de descrição, tornando-a insignificante, da mesma forma que a quase ausência de profundidade dificulta o acesso ao interior de um espaço, já de si defendido pela sua natureza abstracta e ideal.” João Mário Grilo parafraseia aqui Didi-Huberman nas observações que este faz sobre o fresco de Fra Angelico, pintado por volta de 1440, para a cela 3 do convento dominicano de S.Marcos, com uma representação da cena da Anunciação.” (Grilo, *A Ordem no Cinema*, 279). Poderia ser o início de uma teoria do branco.

¹⁹⁷ A Cinemateca é, de entre as suas congéneres, talvez aquela que mais claramente colocou o tema da programação na agenda da FIAF, federação, criada em 1938, que esta cinemateca integra desde 1956. Foi a Cinemateca Portuguesa que organizou em 1989 o encontro da FIAF dedicado à programação e em Março de 1998 acolheu o seminário do Archimédia II (Rede Europeia de Formação para a Valorização do Património Cinematográfico) dedicado à “programação de filmes”. O programa de 2011 abre com uma citação da intervenção de Bernard Eisenschitz no encontro da FIAF: “O perigo para as Cinemateca é progressivamente substituírem o prazer de mostrar filmes e autores pela técnica de uma grelha de programação.” O programa desse mês parece precisamente reflectir sobre os caminhos desse prazer. Sobre esse problema – prazer vs técnica -, ver ainda o que diz Peter von Bagh na conversa também publicada nesse dossier.

“Anos da Cinemateca”¹⁹⁸, onde percorre e descreve a complicada história da fundação da Cinemateca, sublinhando a sua difícil datação (pormenor sublinhado em todas as histórias que a Cinemateca escreve sobre si própria¹⁹⁹) – que em 1958 se iniciam as “retrospectivas regulares”, não se referindo, nessa passagem, aos programas.

O primeiro programa, em 1958, é então uma “Retrospectiva do Cinema Português 1911-1930”. O seguinte é já em 1959, mantendo-se a filmografia, mas alterando-se o intervalo abordado que passa a ser “1918-1923”, operando portanto um recorte no intervalo anterior – relembro que o MoMA tinha feito o mesmo (em 1935). Mostraram-se três filmes na Cinemateca nesse ano de 1959 e, apesar de o intervalo temporal do segundo ciclo estar integrado no primeiro, não se repetiram filmes. Com excepção para uma retrospectiva de cinema alemão, até 1962 a programação da Cinemateca então Nacional incide apenas no cinema português, com uma terceira retrospectiva genericamente dedicada a este e três outras dedicadas ao cinema sonoro, todas elas organizadas entre si de modo cronologicamente linear: “I Retrospectiva de Cinema Sonoro Português 1931-1941”, a segunda, “1942-1946” e a terceira “1945-1953”. Em 1962 são organizadas duas retrospectivas, nenhuma dedicada ao cinema português: uma retrospectiva de cinema francês “época muda” e outra de cinema inglês. Assim se mantém a programação da Cinemateca até 1966: todos os ciclos programados são “retrospectivas” e o seu objecto é definido pelo título do programa, incluindo sempre referência a um período temporal e a um país, com excepção para o ciclo “Documentários Holandeses 1929-1962” (em 1963) que não só não inclui “retrospectiva” no título como introduz uma definição de género (mantendo ainda assim a lógica nacional e temporal). Este é também o ciclo que, no intervalo cronológico indicado, mais perto chega do presente – o mais perto que antes disso se tinha chegado tinha sido com a “III Retrospectiva de Cinema Sonoro Português 1945-1953”, em 1961.

Em 1966 aparece a primeira retrospectiva com o nome de um cineasta – Norman McLaren – prática (a da antologia autoral) que, a partir de 1970, se iria tornar gradualmente mais regular. Foi o único ciclo organizado esse ano. A partir de então,

¹⁹⁸ Em Oliveira, *Cinemateca: 40 anos de actividade*, 11-17.

¹⁹⁹ À referência anterior acrescenta-se, dentro da mesma categoria (histórias da Cinemateca por si própria), a publicação *Cinemateca 25 anos* (inclui uma brochura com a apresentação do programa comemorativo, num texto assinado por M.S.Fonseca que é um raro texto sobre programação) e ainda os textos nos programas de Junho-Setembro de 2008 (comemoração dos 50 anos de actividade) e no programa de Janeiro de 2003 em que se assinala o regresso à Rua Barata Salgueiro com o ciclo “40 anos de sessões na Cinemateca”.

deixam de se programar apenas “retrospectivas” e passam também a programar-se “ciclos”²⁰⁰.

Em 1981, deixa de ser fácil definir as tipologias para as relações criadas entre filmes pelos termos que introduzem os programas, o que é importante porque assinala uma transformação na concepção da programação e do seu objecto. Para já, o número de programas aumenta drasticamente: em 1978 foi organizado um ciclo – “O Cinema Realista Britânico”; depois de um interregno na programação, em 1979, foram organizados quatro ciclos em 1980 e 14 em 1981. Depois há, a partir desta altura, uma acentuação na variedade de lógicas de programação, que a entrada de vocabulário novo para intitular os programas assinala²⁰¹. Não só o mesmo género de programas começa a receber diferentes denominações (já o vimos: desde logo “ciclo” e “retrospectiva” para designar uma mesma lógica autoral) como os próprios objectos dos ciclos se desmultiplicam (“Filmes e Censura”, em 1982, “Surrealismo e Cinema”, em 1983, “Cinema e Música”, também em 1983) ou diluem, tornando-se difícil perceber o que são por uma mera leitura dos títulos – o primeiro exemplo que encontro é “Cinema à Margem” em 1981. Em 1989, “O Cinema e a Guerra” é o primeiro grande ciclo encontrado (de Julho a Outubro, com 88 filmes) dedicado a um tema²⁰².

²⁰⁰ Nem sempre é clara a distinção entre os usos destas duas expressões. Se, quando começam ambas a ser usadas, “retrospectiva” é aplicada sobretudo às filmografias de países ou outras categorias não autorais e “ciclo” parece designar os programas dedicados a autores (excepção para a “Retrospectiva Carl Th. Dreyer”, em 1970), mais tarde esta distinção não se aplica (em 1980 há um “Ciclo David Wark Griffith” e uma “Retrospectiva Frederick Wiseman”). Vejo duas hipóteses para o uso diferenciado destas expressões: a diferenciação entre autores vivos ou mortos e a exaustividade do programa – embora “retrospectiva” comece por ser a mais exaustiva, em relação à obra de um autor, e a partir dos anos 80 passe a ser ao contrário.

De qualquer modo, é menos importante a coerência no uso destes termos, e mais o mero aparecimento de uma nova expressão para designar os programas. Ou seja, não é tão importante perceber a que se refere cada termo quanto é dar conta de que, na prática de programação da Cinemateca, se passa, a partir de certa altura (início dos anos 70), a considerar diferentes gestos e critérios de programação. Se até então era uma prática unívoca, homogénea, repetitiva e, por tudo isso, aparentemente neutra, a simples entrada de outro termo para designar uma mesma coisa assinala uma atenção dada à prática, e um repensar da tarefa programadora da Cinemateca, ainda que subtil.

²⁰¹ A programação reflecte, provavelmente, uma transformação na própria instituição: em 1980 a Cinemateca passa de Nacional a Portuguesa e torna-se um organismo autónomo (administrativa e financeiramente), as instalações na Barata Salgueiro são adquiridas, iniciam-se as sessões diárias e cada uma passa a ser acompanhada pela “folha”, texto escrito por um programador da casa, distribuído aquando a projecção do filme. Luís de Pina torna-se o director da Cinemateca em 1982 e o subdirector era João Bénard da Costa que a partir de então passa a assumir a direcção da programação.

²⁰² Apesar de o nome do autor ou do país ter um carácter aglutinador e organizador, o que faz com que não seja incorrecto chamar “temáticos” aos ciclos orientados por eles, dá-se aqui essa designação aos ciclos cujo título incita à observação da reincidência de um objecto (que tanto pode ser concreto e visível como abstracto). Continua a usar-se o termo “tema” tal como foi empregue por Sergei Eisenstein.

Se ao longo dos anos 80 os ciclos de autor são os predominantes na programação da Cinemateca – cerca de um terço dos programas concentram-se em cineastas –, gradualmente, no fim desses anos e ao longo da década seguinte, os autores passam a ser “homenageados” e os grandes ciclos passam a ser temáticos. Dos cerca de 40 ciclos organizados em 1990, 25 são dedicados a um cineasta ou actor; desses 25 ciclos, 10 são homenagens, dois ciclos assinalam um centenário e um a morte de um cineasta. Nesse ano, os ciclos de maiores dimensões são ainda sobretudo dedicados a personalidades (Michael Powell, Frank Borzage, Isabel de Castro); para além destes há ainda outros ciclos um pouco mais pequenos também dedicados a um autor (Federico Fellini, Jacques Rivette, Andy Warhol), mas também é organizado um grande ciclo temático – “O Topus ilumina o Opus?”, justamente concentrado na noção de obra, o que acompanha a predominância até aí evidente do ciclo de autor, mas indica uma deslocação no centro da atenção dos programas. Em 2000, os ciclos mais corpulentos (com mais filmes) são: “Uma boa cigarrada”, “Comboios nos Filmes” e, com menos filmes mas também extensos em comparação com os restantes programas, “A Primeira Vez”, “Um Grão na Asa”, “Gaumont: uma História do Cinema”, “Brasil: Descobertas e Achamentos”, e, ao nível dos autores, “Kenji Mizoguchi”, “Robert Kramer” e – neste caso com a envergadura a ser medida pela relação entre os filmes mostrados e o número de filmes do cineasta – “António Campos”.

Apesar de os ciclos de autor continuarem a ter peso e espaço na programação da Cinemateca, há claramente um alargamento da influência e importância dos ciclos temáticos ao longo dos anos 90 e durante os anos 2000²⁰³. E mesmo os ciclos dedicados aos objectos típicos da programação da Cinemateca – períodos, países, autores – começam pouco a pouco a ser introduzidos por uma verdadeira poética dos títulos, deixando estes de designar de modo neutro um objecto para passarem gradualmente a propor leituras sobre o *corpus* programado, e a produzir ideias (ou teses) sobre ele. Em

Sublinhe-se ainda a insistência, que inaugura os ciclos (portanto) temáticos na programação da Cinemateca, em colocar o “cinema” como elemento de um binómio – o que indica que o cinema é considerado coisa constituída antes ou independentemente do programa. Tem interesse ainda reparar na associação que se faz entre “filme” e “censura”, único caso até esta altura em que se usa “filme” num título. Os títulos dos programas e, aliás, toda a documentação que os rodeia – textos de apresentação, catálogos, etc. – permitem perceber a concepção do cinema que depois o programa confirma ou contraria. São *paratextos* fundamentais para perceber a escrita da história do cinema.

²⁰³ Mais um parêntesis para assinalar as transformações que ao mesmo tempo acontecem na orgânica da Cinemateca: João Bénard da Costa torna-se seu director em 1991, José Manuel Costa, actual (em 2016) director, torna-se subdirector em 1996. Mesmo no final dos anos 80 (em 1989) a Cinemateca organiza o congresso da FIAF dedicado a problemas de programação, relembro.

ciclos como “Valerio Zurlini, Cineasta da Intimidade”, em 1997 ou “Um País, Um Género” que nos anos à volta de 2007 vai definindo, em simultâneo, a filmografia de um país e os contornos de um género, o que se faz (também através dos seus títulos) é, não propriamente designar e definir um campo mais ou menos estanque e constituído no exterior do ciclo (países, cineastas, períodos), mas constituir e definir um objecto através do programa.

Entre os ciclos temáticos, pouco a pouco a programação vai começando a estar concentrada em problemas de cinema: um ciclo de *remakes* e outro dedicado ao “par no filme negro”, ainda em 1983, o já referido “O Topus ilumina o Opus?”, em 1990, e depois com mais intensidade nos anos 2000 com ciclos como “Em Grande Plano” (2008), os “Happy End” (2008), “Em Plano Sequência” (2003), “A Elipse no Cinema” (2006), “O Cenário” (2008). O ano de 1993 abre com um ciclo que irá ser retomado em anos seguintes (até 1999), variando o período temporal considerado: “Quando o cinema começou a ser moderno”, nesse primeiro ano para o período “1953-1993”. Juntam-se, nesse ciclo, o (típico) interesse no intervalo cronológico e um interesse teórico que coloca a questão do programa na constituição do seu objecto, o “moderno”²⁰⁴. Todos estes ciclos demonstram e sublinham, então, que a transição na lógica de programação da Cinemateca não foi drástica nem repentina. Houve, sim, uma contaminação progressiva dos objectos típicos e recorrentes de programação por preocupações cada vez mais teóricas, tratadas pelos próprios programas. O elemento do binómio que ao longo dos anos 80 é tratado como estando estanque e arrumado (o “cinema” - ver rodapé 202) passa agora a ser o objecto das perguntas que, através da programação, a Cinemateca começa a fazer.

Alguns dos problemas colocados pelos programas da Cinemateca ganham mesmo uma forte carga filosófica, o que acompanha a diluição dos objectos identificada acima. Antes de 1990, em 1983 (ano-prenúncio, como indica a desmultiplicação dos temas assinalada acima) o ciclo “Real: Fragmentação/Continuidade: exemplos no cinema americano de 1930/40”, e em 1989 o ciclo “Filosofia e Cinema: as regras do jogo”; e depois de 1990 – e repare-se no crescimento da abstracção e complexidade das propostas – “O homem em busca de Deus” (1991), “Em busca de vestígios, vestígios de

²⁰⁴ Na apresentação do programa que fecha o ciclo diz-se que a ideia foi “desmontar a ideia feita que a modernidade do cinema tinha nascido com a *Nouvelle Vague* em 1959”. Este ciclo retoma uma preocupação da Cinemateca já demonstrada em 1990 com o programa “Modernidade/Pós-Modernidade anos 60/anos 80”.

recordações” (também em 1991), “O Cinema e a Projecção da Personalidade” (1993), “Cinema e Real” (1996).

Também nos anos 90 e início dos 2000, e dentro do âmbito dos ciclos temáticos, se começam a programar filmes a propósito de objectos: “Comboios nos filmes” e “Uma boa cigarrada” (2000), “Cartas às Quartas” (2001). Em 2005/2006 foi apresentado o ciclo “Temas e Variações na História do Cinema” que resume o sentido destes programas: encontrar um termo comum e observar a sua recorrência, permanência e assim variação; esse termo é recorrentemente um objecto (comboio, cigarro, carta), mas podem ser outras coisas – “Vamos ao Médico?” (1991), “Filmes com Nome de Mulher” (2008)”, “Mulheres de saias” (2006). A facilidade na identificação do objecto ou do termo comum, que tende a ser um detalhe (ainda que significativo) nos filmes programados, dá-lhes um carácter lúdico: mais do que uma interpretação, estes programas propõem um jogo (de atenção).

De outra ordem são títulos como “O Céu pode esperar”, de um ciclo apresentado em 1992, “Entrar no Labirinto”, de 2010, ou “Flores do Mal”, em 2003: ainda que se proponham com eles objectos (ou, talvez mais precisamente neste caso, figuras) que orientam a visão de um conjunto de filmes, a completude desse objecto ou figura só está acessível no fim. Ou seja, ao contrário de “Comboios nos Filmes”, em “Entrar no Labirinto” a proposta não é apenas a de seguir o lugar de um objecto e sua função numa determinada série de filmes; propõe-se, isso sim, uma figura que relaciona os filmes programados de modo muito mais complexo e reticular, porque em acção em vários níveis. Ao contrário dos ciclos com objectos do tipo “comboio”, então, onde a repetição de um objecto tem como fim a observação de uma variação, nos ciclos com objectos do tipo “labirinto”, pelo próprio carácter do objecto que é não apenas concreto (visível ou palpável) mas também abstracto e conceptual, a proposta é a de observar como é que cada filme se encaixa nesse objecto ou tema – o que há do labirinto em cada filme? Ou, talvez melhor – como é que cada filme cabe no “labirinto”? Estes programas agem assim no sentido inverso dos anteriores e indicam uma subtil mas importante concentração da atenção no próprio gesto programador: o desígnio do ciclo é a observação da permanência (não de uma variação) do tema, a construção de uma imagem comum para que contribuem todos e cada um dos filmes programados. Ao contrário dos programas do primeiro tipo, onde os filmes vibram, independentes, para lá da proposta contida no título que guia o visionamento, nos programas do segundo tipo

os filmes não são deixados por si, estão em constante relação com o tema que o título propõe. Digamos que o primeiro tipo pergunta “onde está o tema no filme?” e o segundo pergunta “onde está o filme no tema?”.

Há então uma progressiva atenção ao próprio gesto programador, que a programação que abre o ano de 2011 torna clara, também por causa do espaço que deixa em branco – parece ser o fim desta progressiva abstracção nas propostas programáticas da Cinemateca.

Um ciclo recente e organizado intermitentemente desde Setembro de 2011 deu continuidade, em parte, ao projecto (e às perguntas) desse mês de Janeiro: o ciclo “Histórias do Cinema”. A sua proposta é simples e está apresentada com clareza: um convidado (*estrangeiro*) programa e apresenta cinco sessões dedicadas a um autor ou tema. O termo “carta branca” é aliás usado na apresentação geral que a Cinemateca faz da iniciativa, apresentação que é também um pequeno texto sobre programação:

Para além desta invariância – a relação entre um convidado e um tema – nada mais desta rubrica será fixado ou formatado, pretendendo-se que cada programa exprima, no âmbito como no modo, o que pode justamente ser único na relação em causa. Sendo uma alternativa à tradicional “carta branca”, não é uma soma de conferências nem um “curso livre”, podendo livremente ser visto como tal. É um programa de filmes e é também um convite a uma das possíveis leituras ou contextualizações dele. Remete para a História sem que tenha de ser sempre um acto de historiador. E, se não deixa de evocar Godard e o seu hoje famoso *Histoire(s) du cinéma*, é apresentado como experiência de trabalho, ostensivamente efémera e parcelar, que a ausência do parêntesis (em relação àquele título) também quer acentuar.²⁰⁵

²⁰⁵ No programa de Setembro de 2011, o primeiro. É preciso referir desde já, e antes mesmo de continuar a definição do campo desta experiência, que este ciclo não será considerado, apesar de o podermos considerar uma série de cartas brancas. Desde logo, e uma vez que as perguntas se dirigem aos lugares dos filmes (sua permanência e variação), porque a concentração nos filmes de um só autor por ciclo – como acontece até ao final do período considerado aqui, 2011, não acrescenta dados à auscultação desses lugares. Mas também porque, apesar de o espaço de programação ser branco à partida, a concentração num só tema, objecto ou autor, aproxima-o de outros ciclos temáticos. As “Histórias do Cinema” seriam, contudo, um óptimo e eloquente objecto para um (outro) estudo sobre a programação (um estudo com outras perguntas).

Quase todos os programas deste ciclo são dedicados a um autor: Bernard Eisenschitz programou Chaplin (realizador) em Setembro de 2011 (o primeiro); Luciano Berriatúa programou Murnau (Outubro, 2011); Miguel Marías programou Buñuel (Novembro, 2011); André Labarthe programou Godard (Janeiro, 2012); Alberto Seixas Santos, Straub-Huillet (Fevereiro/Março, 2012); Jean Douchet programou Renoir (Abril, 2012); Carlos Pontes de Leça, Minelli (Maio/Junho, 2012); em Junho de 2012 Hartmut Bitomsky programou Ford; e, em Dezembro de 2012, Jon Gartenberg programou Sonbert. O primeiro programa temático nas “Histórias do Cinema” foi “Cinegeografias” de João Mário Grilo, em Setembro 2012, e o tema da montagem foi abordado por Roberto Perpignani (Outubro, 2012). Se logo nos primeiros programas o método (a programação) se torna uma questão – sobretudo no caso daqueles que não seguem a ordem cronológica dos filmes do autor abordado, o que acontece com Buñuel, Godard, Ford e Sonbert –, ele é colocado de modo mais central e drástico quando o objecto do programa se torna um tema. O programa “Cinegeografias” de João Mário Grilo foi a esse nível clarificador: tratou-se aí de encontrar, por via da programação, um modo não só de definir um objecto, mas de o apresentar pelos meios disponibilizados pelo próprio campo onde essa definição se dá. Esse trabalho é, aliás, a proposta primordial deste ciclo, como clarifica a referência às *Histoire(s) du cinéma* de Godard.

Ao colocarem em questão a história do cinema que a programação escreve e os modos pelos quais a escreve, as “Histórias do Cinema” dão continuidade às perguntas que a Cinemateca colocou no início desse ano, e são um bom exemplo do modo como a sua programação usa o branco como espaço auto-reflexivo, espaço para pensar e fazer perguntas à própria programação – ponto culminante e apurado de uma progressiva atenção ao gesto programador que um olhar breve e genérico sobre os programas permite identificar.

o branco na programação da Cinemateca: cartas e outras escolhas

Nem sempre os espaços em branco – sem título, sem secções – são apresentados como resultado de uma carta branca na programação da Cinemateca; por outro lado, nem todas as “cartas brancas” são espaços em branco.

É com a carta branca a Edgar Pêra, em 1996, que se começa a usar a expressão. Antes desse programa houve pelo menos seis pessoas exteriores à Cinemateca a programarem filmes na sua grelha: em Dezembro de 1983, Jacques Demy é convidado a

acompanhar a retrospectiva que a Cinemateca lhe dedica com uma selecção de filmes (apresentada pelo próprio sob o título “O prazer do cinema” num texto publicado no catálogo da retrospectiva); o mesmo acontece com Helma Sanders-Brahms em 1984 (Setembro/Outubro), Claude Chabrol (Novembro/Dezembro, 1987) e Fernando Lopes (Maio-Junho, 1996); sob a designação “escolhas de”, surgem ainda, antes de 1996, os programas de Peter von Bagh, em Fevereiro/Março de 1990 (num ciclo que, anos mais tarde, aquando a apresentação de um segundo convite à programação a Peter von Bagh, em Janeiro de 2003, é indicado como resultado de uma carta branca) e Hans-Jürgen Syberberg (Maio, 1993), este último num ciclo que, tal como nos quatro primeiros casos aqui referidos, acompanha uma retrospectiva do seu trabalho de cineasta, e que no seu caso é temática: “teatro e cinema”. Os primeiros espaços em branco na programação da Cinemateca são portanto oferecidos a cineastas (excepção feita para Peter von Bagh) que escolhem filmes para acompanhar os ciclos e retrospectivas da sua obra, numa fase da programação da Cinemateca em que justamente a concentração no autor foi mais forte. É sintomático e elucidativo que, a partir dos anos 80 (e com maior intensidade nessa década), as retrospectivas acompanhadas de cartas brancas ou selecções dos cineastas fossem esporadicamente substituídas por programas “em contexto”, nos quais a própria Cinemateca, através dos programas e da articulação de uma obra com filmes exteriores a ela, propõe leituras sobre o corpo do trabalho de um cineasta – essa prática corresponde e reflecte uma transição na programação da Cinemateca como um todo, já o vimos.

Ainda em 1994, Dezembro, foi apresentado o ciclo “As escolhas do público”, que contudo se distingue de uma carta branca – este ciclo está muito mais próximo da “carta fechada”, ícone que assinala graficamente a rubrica “o que quero ver”, iniciada em Janeiro de 1999. Ainda que “as escolhas do público” seja realmente um ciclo, pontual, composto por várias sessões concentradas temporalmente, e “o que quero ver” seja uma rubrica, regular mas esporádica, que tende a apresentar um ou dois filmes de cada vez, tanto num como noutro caso são programas organizados pela casa a partir da auscultação ou manifestação do interesse dos espectadores da Cinemateca no visionamento de determinado filme. A articulação dos filmes entre si e com os restantes ciclos é operada pela Cinemateca, que assim os integra, à sua medida, na sua grelha. Como escreve a própria Cinemateca na apresentação de um programa com o mesmo

carácter – “as escolhas dos Amigos da Cinemateca” na 3ª parte do programa comemorativo dos 50 anos, entre Junho e Setembro de 2008:

Associando-os [aos Amigos da Cinemateca] às comemorações dos 50 anos (que coincidentemente são, para os “Amigos”, 20), compusemos um programa para as cinco sessões de sábado, 27 de Setembro, a partir de sugestões variadas e pouco repetidas. Ponderando critérios de programação e disponibilidade de cópias, optámos também pela diversidade, programando um filme do realizador mais recorrentemente pedido (Buñuel, de quem vamos rever *El Angel Exterminador*), um musical clássico que permanecia inédito na Cinemateca (*Pajama Game*, de Stanley Donen), um igualmente inédito filme de Vittorio Cottafavi (*Una donna libera*), um título mudo de rara oportunidade de visionamento (*Gardiens de phare*, de Jean Grémillion) e o recente *Rocky Balboa* de Sylvester Stallone, no fecho da temporada de projecções ao ar livre na Esplanada.

Trata-se portanto, e para voltar a esse ícone que identifica a rubrica “o que quero ver” – e porque tem interesse, para aqui, a referência à carta – de uma carta fechada, colocada (também literalmente) numa caixa que só a Cinemateca abrirá. Pelo contrário, uma carta branca é também uma carta aberta, porque se define pela exposição do seu conteúdo: o programa é resultado dela, não composto a partir dela²⁰⁶.

É significativo que a carta branca a Edgar Pêra seja a primeira a ter essa designação. Distinguindo-se de “escolhas de Peter von Bagh” ou de “escolhas de Hans-Jürgen Syberberg” ou da “selecção” de Jacques Demy e dos “filmes escolhidos por” Claude Chabrol, o programa que Edgar Pêra desenha para a Cinemateca carrega uma lógica de exposição própria, o que quer dizer que há de facto um espaço, físico também neste caso, que Pêra ocupa. Programada para começar à meia-noite e meia do dia 18 de

²⁰⁶ Outros exemplos destas cartas fechadas (que não serão consideradas para o mapa que se desenhará a seguir): o programa “Escolhas singulares”, em Outubro de 1997, construído a partir de um inquérito dirigido e editado pela Cinemateca do Luxemburgo a várias personalidades (o “singulares” do título indica tanto a personalidade como o carácter da sua escolha), o ciclo “Terças-feiras clássicas” (ao longo de 1995, um filme por mês escolhido por uma personalidade pública), o ciclo “As escolhas dos presidentes” (Maio-Junho, 2010) ou o programa desenhado em parceria com a primeira edição da Experimenta Design (Setembro de 1999, para o qual uma série de designers escolheu um filme). Tal como os últimos dois casos, não serão considerados ciclos que, não sendo propriamente cartas fechadas, limitam a abertura do espaço de programação à entrada de um filme isolado (por não permitirem averiguar os lugares dos filmes nos programas, objectivo central deste exercício), como é o caso dos ciclos que, em dois momentos diferentes, acompanharam a projecção de um ou vários filmes de Pedro Costa com outro filme escolhido por si (em 2001 com “No Quarto da Vanda” e em 2006 com “Os filmes de Pedro Costa”).

Junho e encerrar um programa dedicado ao centenário das primeiras projecções públicas de cinema em Lisboa, a sessão desenhada por Edgar Pêra – uma “sessão especial non-stop” com 227 minutos – é todo um programa (ou um programa total). Desde logo por causa do horário e da duração da sessão – fora da norma –, depois pela programação de fragmentos mais pequenos que o filme – são projectadas bobinas soltas de vários filmes – e ainda pela tentativa de recriar as condições originais de projecção de *Entr’acte* (René Clair, 1924), filme criado para o intervalo de um ballet e aqui programado justamente na transição entre uma primeira parte do programa, sobretudo concentrada em filmes europeus dos anos 20 (e um filme do cineasta programador), e uma segunda, marcada pela referida projecção de bobinas isoladas. Edgar Pêra não apresenta na sua carta branca uma lista de filmes, pensa sim e ocupa um espaço no programa – numa sessão precisamente *integrada* no programa organizado pela Cinemateca para a celebração das primeiras projecções de cinema em Portugal.

De qualquer modo, e apesar de o programa de Edgar Pêra exacerbar a dimensão espacial da carta branca, esta resulta em todo o caso e sempre do gesto (da Cinemateca) de dar um número de horas ou um número de sessões a alguém no espaço (temporal) de um programa – e isso é o que distingue as cartas brancas das cartas veladas com as escolhas dos espectadores.

Não deixa, contudo, de ser importante que só nos anos 90 se comece a usar a expressão (carta branca) nas apresentações dos programas da Cinemateca: até aí a insistência na ideia de “escolha” acompanha uma clara concepção da programação como selecção, indica o interesse na constituição de um *corpus* de filmes – uma cinematografia, justamente – mais do que na articulação ou localização de cada filme num programa.

cartas acinzentadas: as encomendas

É preciso ainda distinguir as cartas brancas dos programas propostos ou encomendados: apesar de serem espaços abertos na programação da Cinemateca, chegam compostos. Na verdade e na prática, estes programas aparecem de um encontro entre programas – o da instituição e o do programador. São irrupções, na superfície da grelha da Cinemateca, de programas de outras grelhas. É o caso do programa de Edgardo Cozarinsky, em Novembro de 1999, anunciado como “uma proposta” deste a propósito do centenário de Jorge Luis Borges; ou como é o caso do programa

“Metamorfoses”, proposto por Dominique Païni em 2009 (Março-Abril); ou ainda como no caso do programa “As imagens efémeras e inquietas” que Jean-Louis Schefer apresentou em Julho de 1997. Nestes dois últimos casos – o primeiro, de Païni, apresentado explicitamente como proposta do seu programador, o segundo, de Schefer, não (é apenas dito, numa das folhas dos filmes que programou, que é o “organizador do programa”) – é importante sublinhar que a palavra, na brochura com o programa, é dada ao seu programador: no primeiro caso em citação incluída no texto de apresentação assinado pela Cinemateca, no segundo caso em exclusivo. E é importante sublinhá-lo porque nisso se distinguem, também, das cartas brancas, cuja apresentação fica normalmente²⁰⁷ a cargo da Cinemateca, assim sublinhando que claramente se trata de um espaço concedido pela instituição.

Apesar de a Cinemateca não chamar “carta branca” aos programas acima elencados, eles foram aqui destacados porque há, dentro do mesmo grupo (programas propostos ou encomendas), casos que se confundem com cartas. O exemplo mais claro – porque “carta branca” não aparece na denominação do ciclo, mas aparece na apresentação do programa – é o do convite dirigido a Dominique Païni de que resulta o ciclo “Ruínas”, em que lhe foi pedido que adaptasse à programação da Cinemateca um ciclo já preparado noutro contexto: é dito na apresentação do programa que em 1996, no Congresso da FIAF em Jerusalém, a Comissão de Programação (de que fazia parte o então presidente da Cinemateca, João Bénard da Costa) organizou um ciclo chamado “Entre ruínas” e que, tendo sido Païni “a alma dessa programação”, foi ele o convidado a organizar agora na Cinemateca Portuguesa um ciclo com o mesmo tema. O que a Cinemateca diz na mesma apresentação é que se trata de uma “carta branca obrigada” ao tema das ruínas – estando a “obrigação” nos antípodas do branco que caracteriza as cartas (e não é por acaso que esta é a única “carta branca” com catálogo). O problema não está no tema, uma vez que existem outras assim – a viagem no programa de José Manuel Costa, no de Sylvie Pierre e no de Antonio Tabucchi (Abril, 1999), o teatro no

²⁰⁷ Excepções para a carta branca a Sylvie Pierre (Junho, 1998) que inclui um texto da programadora, introduzido pela Cinemateca, e para as cartas brancas incluídas na programação “O que é programar uma cinemateca hoje” (Janeiro, 2011), programa com carácter excepcional, a vários níveis (já o vimos) e ainda excepção para a série de cartas brancas assinadas por pessoas da equipa da Cinemateca Portuguesa, significativa porque se afirma como sustentação da regra, mais do que como excepção: o programa da Cinemateca tende a repercutir a palavra da instituição, tanto na apresentação dos ciclos como dos filmes, no programa. Aliás, a carta branca a Jorge Silva Melo (Abril-Maio de 2007) explicita-o: “(...) as “folhas” que a seu tempo virão, são ou serão da autoria de Jorge Silva Melo que, assim, em Abril e Maio será um dos nossos programadores”. Ou seja, é programador da casa quem tem voz no programa da mesma.

programa de Hans-Jürgen Syberberg, ou a música no programa de Carlos Pontes de Leça (Maio, 2007). Mas enquanto nestas últimas tudo indica que o tema tenha resultado de uma apropriação do espaço de programação por parte dos programadores convidados que encontram nele (tema) a melhor maneira de resolverem o convite – e isto mesmo que seja uma adaptação de um programa prévio, caso de Sylvie Pierre –, no caso de Païni, a Cinemateca propõe o tema e coloca-o no início do programa. Caso dúbio é o da carta branca a Eva Diniz (Abril, 1994) a quem o convite para programar resulta da escrita e envio de um livro à Cinemateca – por uma “miúda de 14 anos”, diz a apresentação –, sobre actrizes: o programa que depois elabora não só segue esse mesmo tema, como a Cinemateca lhe acrescenta um filme – *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950). Também no programa de António Tabucchi a Cinemateca opera uma segunda selecção, e a zona cinzenta adensa-se ainda mais quando se considera o programa de Jorge Silva Melo, que é apresentado como “carta branca” e ao mesmo tempo como proposta do próprio, quando o programa inclui apenas *algumas* das escolhas do autor:

[M]ais ou menos por ocasião do lançamento do seu livro *O Século Passado*, Jorge Silva Melo propôs-nos um pequeno Ciclo incluindo alguns dos filmes de que fala nessa obra, em grande parte preenchida por memórias de cinema e paixões cinéfilas. **A Cinemateca** aceitou o desafio e **organiza** pois, em Abril e Maio, uma carta branca a Jorge Silva Melo, com alguns dos filmes que ele escolheu. [destaque meu]

Todos estes casos são importantes para perceber que o branco das cartas que a Cinemateca dá tem tonalidades.

Há outros casos, que aliás radicalizam aquilo que, em parte, acinzentam as cartas, também nos casos anteriores – o encontro entre dois programas constituídos ou entre duas cinematografias (a da Cinemateca e a do programador). A “carta branca aos Archives du Film”, incluída numa rubrica regular da programação da Cinemateca (iniciada em 1996), “Os tesouros de...”, dedicada à revelação do espólio de cinematecas ou outros arquivos fílmicos (neste caso Bois D’Arcy), por exemplo, está claramente restrita à partida ao âmbito do arquivo. Este é também o caso da “carta branca a Freddy Buache” convidado a fazer uma retrospectiva do cinema suíço.

Conclui-se assim que: há espaços de programação em branco, na programação da Cinemateca, a que não é dado o nome de “carta branca” (mais comuns no início da prática de programação regular desta instituição) mas que funcionam como tal, uma vez que são um espaço de programação aberto e oferecido a um programador *estrangeiro* (ou que, mesmo sendo da casa, nesse gesto se torna estrangeiro); há espaços de programação a que é dado o nome de “carta branca” mas que, sobretudo porque respondem a um acontecimento (o lançamento de um livro, a organização de um programa noutra instituição), estão limitados à partida pelo tema, acontecimento ou objecto que os provocou (ou provocou o convite). Neste último caso, o espaço em branco é claramente integrado na lógica de programação da Cinemateca e no programa – ou *agenda* – que a orienta, e coincide com um dos motores mais recorrentes da prática de programação da Cinemateca Portuguesa, as efemérides, motor que aproxima esta prática, aliás, de uma prática comunicacional fundamental, aquela a partir da qual se define o acontecimento.

A partir de 1996 não há praticamente um ano sem pelo menos uma carta branca (ou espaço semelhante) dada pela Cinemateca Portuguesa – excepções para o ano 2000, e depois 2008 e 2009. Entre 2004 e 2005, por causa das rubricas (de cartas brancas) “A casa programa para fora de casa” e “Chegaram os nossos mestres”, não há praticamente um mês sem aberturas na grelha de programação. No total, e até 2011, contabilizo 63 destes espaços.

Para o campo da experiência que se irá conduzir (e descrever) a seguir são contudo considerados apenas 48. Não serão considerados os programas elaborados a partir de escolhas do público ou dos “amigos da cinemateca”, nem os programas propostos, nem os ciclos temáticos feitos por convite – “Cinema e Pintura” (Setembro 2001 - Novembro 2002) e o já referido “Ruínas”. Não serão também consideradas as escolhas singulares, de um só filme, isto porque, já aqui foi dito, as perguntas desta experiência procuraram seguir e traçar as ligações e as repetições entre os lugares que os filmes ocupam nos programas.

Se por um lado as cartas brancas tendem a ser julgadas do ponto de vista da expressividade do seu programador, aqui o exercício será, pelo menos num momento inicial, retirar os filmes desse campo (do programador). O campo será traçado pelos percursos que irão aparecer por se seguir os filmes programados nas cartas brancas pela

programação toda da Cinemateca. Irá observar-se aí sobretudo a legibilidade do programa, procurada não em si, mas nas articulações com outros. Dito de outro modo, irá tentar perceber-se se as articulações sem sentido o têm à luz da restante grelha de programação e se as articulações se repetem entre as cartas brancas e os restantes programas.

Em casos pontuais, o filme programado não foi o filme projectado. Nestes casos decidiu-se dar prioridade ao filme projectado, não deixando de assinalar a troca. É preciso ainda assim abordar brevemente o dilema, já que esta decisão parece ir contra os princípios desenhados na apresentação do método (na primeira parte desta dissertação), decalcado do próprio conceito de programação. Este é precisamente o ponto em que a concretização remexe com essa conceptualização – o que torna o programa um objecto histórico; é o ponto em que o conceito se abre a uma prática. Programar é definir o que se vê, quando, onde, e tudo isso exige condições, negociações, decisões que estão aquém ou à volta do gesto programador. Sem esquecer que remodelar a programação é ainda programar, é preciso sublinhar que o embate com o concreto de um contexto muda as ideias. Desde logo a programação está dependente de um arquivo, não apenas porque não se programam filmes que não existem – sublinhando que, em certa medida, é a programação que define o filme²⁰⁸ – mas também porque não se programam filmes cujas cópias desapareceram ou não estão, por alguma razão (financeira, de calendário, estado material, etc.) disponíveis. De qualquer modo, não interessam a este estudo as razões para a troca dos filmes, interessa que alguns dos que foram projectados não foram os primeiros a serem programados – sublinhando que os filmes efectivamente exibidos também foram programados.

O que proponho é fazer um mapa com os filmes programados nas cartas brancas. Uma carta das cartas, portanto, em que cada filme programado em cada carta abre uma linha, mais ou menos longa (depende do número de vezes que foi programado), numa enorme superfície, criando um enorme diagrama, por vezes complicado. Percorrer os sentidos dessas linhas, descrever os nós desse emaranhado, será o objectivo do que se

²⁰⁸ João Mário Grilo, na apresentação de *Que viva el México* (Sergei Eisenstein, 1931-33) no ciclo que intitulou “Cinegeografias” nas “Histórias do Cinema” da Cinemateca (Setembro, 2012), chamou a atenção para esse problema: as várias montagens que foram feitas sobre os materiais, nunca fechados num filme por Eisenstein, filme assim inacabado, parecem indicar que o cinema está obrigado ao filme pela programação. João Mário Grilo lançou mesmo um convite (ou uma provocação) à Cinemateca Portuguesa para que *programasse o visionamento* dos materiais (em bruto) da viagem de Eisenstein ao México, que são impossíveis de ver pela rigidez da formatação dos programas, que ainda dura.

segue. Cada percurso será iniciado com uma pergunta, e de cada vez que se fará essa pergunta o arquivo (das cartas brancas) será desfeito e refeito.

A CARTA DAS CARTAS (uma sintomatologia da instituição)

Vão observar-se as coincidências – simultaneamente os acasos ou exceções e as repetições – entre os programas das cartas brancas e a programação toda da Cinemateca, seguindo os filmes exibidos no contexto das primeiras. De cada vez, uma pergunta irá organizar esse imenso arquivo, de mais de 53 anos de programação mais ou menos regular (1958 – 2011), e ao mesmo tempo provocar a seguinte²⁰⁹.

A primeira pergunta descarta o campo onde não há nada a seguir:

Que filmes foram vistos apenas uma vez, quando programados no contexto de cartas brancas?

Os filmes mostrados pela primeira vez na Cinemateca num contexto de carta branca e que nunca mais foram vistos nesta instituição depois disso distribuem-se por duas grandes zonas. Numa delas concentram-se os programas que resultam de convites a instituições, concretamente arquivos. É o caso do ciclo “Tesouros de Bois D’Arcy – carta branca aos Archives du film” (Janeiro, 2001) onde, dos 22 filmes mostrados, 13 não tinham sido programados nem voltaram a ser vistos na Cinemateca. É igualmente o caso da carta branca a Freddy Buache – “um olhar sobre o cinema suíço francófono” (Março, 1999), limitada claramente a um *corpus* previamente constituído (aquele que todos os filmes feitos num país constituem) que, na sua exposição, resulta numa retrospectiva histórica (mas não cronológica) sobre o cinema suíço, onde quatro dos seis filmes programados também não o voltaram a ser. A segunda grande zona onde se observa esta (co)incidência, corresponde ou reflecte também a constituição de um arquivo prévio, mas a um outro nível, mais indelével, o da pré-constituição de um território, o território do programador: é o caso de Enrico Ghezzi (Fevereiro, 2003) –

²⁰⁹ A pesquisa das ocorrências dos filmes foi feita através de um documento que pode conter erros ortográficos, detalhe que pode pôr em causa o rigor necessário a esta investigação. Tentou minimizar-se o impacto desses erros, repartindo a pesquisa por vários termos associados. Mesmo assim, por isto, mas também porque nem sempre fica completamente claro que um certo programa resulta de uma carta branca (mesmo lendo os documentos associados), considera-se sensato avançar com uma margem de erro de 10% para o que a seguir se descreve, e isto ainda que a visibilidade de uma tendência não seja posta em causa – ela baseia-se precisamente naquilo que ficará à vista, não naquilo que, eventualmente, fica por ver.

dos 17 filmes mostrados, 7 não tinham sido visto nem voltaram a vê-lo na Cinemateca –, caso de Ricardo Matos Cabo (Janeiro, 2011) – apenas um filme dos seis que programou foi programado mais tarde na Cinemateca, *La Première Vague I – Delluc Et Cie.* (Jean-André Fieschi/Noël Burch, França, 1968), no ciclo “História Permanente do Cinema”, no mesmo ano –, caso finalmente, mais drástico, de Jean-Pierre Rehm (Setembro, 2011), de cujo programa nenhum filme tinha sido ou voltou, até ao final de 2011, a ser programado na Cinemateca Portuguesa. De outra maneira, é ainda o caso de Sylvie Pierre (Junho, 1998), crítica de cinema, que diz na apresentação do programa da sua carta branca que o programa que desenhou para Cinemateca resulta de um alargamento de outro já apresentado no Musée de Jeu de Paume – 5 dos 12 filmes que programou estão na condição dos referidos anteriormente.

É preciso, antes de abordar o problema que a constatação anterior coloca, fazer notar que, fora destas duas zonas, a ocorrência de filmes vistos uma única vez na programação da Cinemateca é residual mas significativa. Para se ter uma visão geral sobre a questão, diga-se desde já que, nas 48 cartas brancas consideradas, 32 cartas incluem filmes nunca vistos na Cinemateca. Esta tendência, forte desde logo – mais de metade das cartas brancas foram espaços para ver filmes que de outro modo não seriam vistos no programa desta instituição – é amplamente intensificada nos últimos anos considerados, sobretudo na programação de Janeiro de 2011 onde, não só todas as cartas brancas cabem neste número (incluem filmes nunca vistos na Cinemateca), como dos 33 filmes aí programados, 14 (ou seja, praticamente metade) nunca tinham nem voltaram aqui a ser vistos. A carta branca que aceitei (incluída entre estas) ameniza esta tendência: o programa que desenhei foi, dos cinco, o que incluiu mais filmes (12) e apenas um cai nesta categoria dos nunca-vistos; nas restantes cartas brancas este número é sempre elevado (no caso de André Dias, onde dois dos quatro filmes que programou nunca foram vistos, no caso de João Pedro Rodrigues, dois dos sete) ou total (no caso de Miguel Gomes, nenhum dos filmes programados tinha sido visto, no caso de Ricardo Matos Cabo, já vimos, um de seis filmes).

Há depois alguns casos estranhos, de filmes vistos apenas em carta branca de realizadores objecto de retrospectivas da Cinemateca: *Six Fois Deux* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, 1976), programado em “*Juventude em Marcha – carta branca a Pedro Costa, Jean-Marie Straub e Daniélle Huillet*” (2003), não visto na retrospectiva de Anne-Marie Miéville (1988) nem em nenhuma das retrospectivas dos

filmes de Jean-Luc Godard (1985 e 1999) ou *Ritorno a Lisca Bianca* de Michelangelo Antonioni (1983), mostrado por Enrico Ghezzi e não incluído na retrospectiva de Antonioni organizada pela Cinemateca em 1985; e ainda o caso, menos estranho tendo em conta o ano de produção do filme, de *Triple Agent (Agente Triplo)* de 2004, ausente, claro, da retrospectiva de Eric Rohmer organizada em 1983, mas depois também ausente nas de 2004 e 2010. É ainda o caso de *I Bambini ci guardano*, de Vittorio de Sica (1943), programado (ou “seleccionado”) por Anne-Marie Miéville em 1998, um cineasta que, nunca tendo sido alvo de retrospectiva, é bastante recorrente na programação da Cinemateca, inclusivamente homenageado em 2001, pelo centenário, com um pequeno programa de cinco filmes.

Há outras cartas com algumas incidências destes filmes inéditos – no programa de Edgar Pêra (1996), 4 em 11 (incluindo excertos), no de Eva Diniz (1997) 3 em 14 – mas nada aparentemente une programadores ou filmes num conjunto: são de realizadores medianamente programados na Cinemateca, e as razões apresentadas para o convite ao programador nada têm em comum, como já vimos – Eva Diniz, adolescente, é convidada a propósito de um livro que escreveu e ofereceu à Cinemateca, Edgar Pêra a propósito do centenário das primeiras projecções públicas do cinematógrafo em Portugal.

O ciclo “A casa programa para fora de casa” tem também uma relativamente forte incidência de filmes vistos apenas uma vez: a carta branca a Manuel Cintra Ferreira três de oito, a de Manuel Mozos três de seis filmes e a de José Manuel Costa seis de nove. Apesar de nem Manuel Mozos nem José Manuel Costa se referirem à construção do seu programa nestes termos, poderíamos considerar que o interesse que Manuel Cintra Ferreira descreve na apresentação do seu programa, o de mostrar “raridades”, “inéditos” ou filmes esquecidos (pela programação da Cinemateca, subentenda-se), depende de um conhecimento profundo da programação, que todos partilham. Estes inéditos nas cartas brancas dadas aos trabalhadores da casa assinalam ou sublinham um campo cego da programação da Cinemateca – não é por acaso esta incidência nos programas daqueles que conhecem bem, e que contribuem mesmo para essa programação (e assim para esse campo cego). De qualquer modo, esta mais forte incidência observa-se em 3 de 12 cartas, nas restantes ela é residual, embora apenas 5 em 12 cartas não incluam nenhum inédito.

Voltemos atrás: as duas grandes zonas ou aglomerados deixados a descoberto por esta contagem exigem alguma atenção. Nos dois casos, a incidência de filmes inéditos na programação da Cinemateca assinala a constituição de um território, em ambos os casos do tamanho de um arquivo: no caso de Bois D’Arcy ou no da cinematografia suíça, um arquivo balizado por uma fronteira institucional – os depósitos de um arquivo fílmico, um país; nos restantes casos – dos programadores (anunciados como tal nas apresentações às suas cartas brancas) –, este arquivo tem as fronteiras e os limites daquele que programa (e que habitualmente o faz). No primeiro destes casos, o arquivo tem fronteiras definidas por condições externas – aquilo que está dentro ou fora dele é definido por condições exteriores ao próprio arquivo, e que são também físicas (país, depósitos) – no segundo caso, as suas condições são internas, o que torna aliás necessário averiguar se se pode falar em arquivo – depende de uma repetibilidade e fixação de *corpus*.

o programador como autor

O caso de Jean-Pierre Rehm, não só por ser drástico – nenhum dos filmes que programou foi ou voltou a ser visto na Cinemateca (até ao final do ano da sua carta branca) – mas também por se situar entre estas duas zonas é conveniente para averiguar esta fixação.

Ao fazer coincidir o programador e a instituição da sua actividade de programação, o convite a Jean-Pierre Rehm resulta numa carta muito pouco branca. Centrado numa apresentação do FIDMarseille – Festival Internacional de Cinema de Marselha, de que Jean-Pierre Rehm é director desde 2002, o texto de apresentação do programa contextualiza o convite ao programador pelo festival onde este programa – o convite é assim dirigido, não a um programador, mas ao seu programa:

[C]riado há vinte e dois anos, o FIDMarseille tornou-se um dos mais importantes festivais no mundo do cinema documental, importância que muito se deve ao facto de assumir um verdadeiro conceito de programação. (...) [E]sta carta branca a Jean-Pierre Rehm é simultaneamente oportunidade de reconhecimento da importância do trabalho do FID.

O programa da carta branca a Jean-Pierre Rehm depois confirma-o. Desde logo, é a única carta branca com secções assinaladas por um título: “Imaginário e Economia”

(de que fazem parte duas sessões), “Trabalhar”, “Sexo e Política”, “Silhuetas em Guerra”, “Figuras?” (cada uma corresponde a uma sessão). São portanto seis sessões que incluem filmes com datas entre 2008 e 2011, a maioria de 2010, todos eles programados – é indicado na apresentação da Cinemateca – “em edições recentes do Festival”, sublinhando-se depois a novidade que todos estes filmes constituem: “todos eles a exhibir em primeiras passagens na Cinemateca e, em alguns casos, em Portugal”. As seis sessões articulam sempre mais do que um filme – com excepção da última, com o título “Figuras?”, onde se programa apenas o filme de Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)* (2010) – e apresentam-se em sequência, isto é, em dias seguidos, numa mesma sala (Dr. Félix Ribeiro) e nos mesmos horários (19h e 21h30). Todas as sessões serão apresentadas por Jean-Pierre Rehm, anuncia o programa. E os textos de apresentação dos filmes são sobretudo compostos com citações retiradas das apresentações escritas para o festival, pelos seus programadores – não só de Jean-Pierre Rehm, como também de Gilles Grand, Nicolas Feodoroff e, no caso da única sessão com um só filme, as palavras do seu realizador, Sylvain George.

O programa da carta branca a Jean-Pierre Rehm aparece então coeso e compacto, um espaço concentrado, bem identificado e delimitado, no programa da Cinemateca. O nome do autor funciona como o título que a carta branca não tem, e que neste caso se junta aos títulos das secções que a carta já tem. E se desde logo esse nome *programa* o espaço em branco que a Cinemateca concede – um espaço que nesse gesto, pela introdução ao programa escrita pela Cinemateca e pela selecção que esta faz dos textos de apresentação dos filmes, retirados do catálogo do FIDMarseille, se torna um espaço também ele institucional – os títulos das secções não são menos importantes para perceber até que ponto e por que modos esse espaço é um espaço de *autor*²¹⁰.

²¹⁰ É ainda útil a resposta que Michel Foucault dá à pergunta “o que é um autor?”, particularmente pertinente aqui, onde justamente se tenta mostrar como, em certos casos, o programador (profissional, acrescento) define um território constituído, a que o seu nome corresponde. “Sans doute à cet être de raison, on essaie de donner un statut réaliste : ce serait dans l’individu, une instance «profonde», un pouvoir «créateur», un «projet», le lieu originaire de l’écriture. Mais en fait, ce qui dans l’individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d’un individu un auteur) n’est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu’on fait subir aux textes, des rapprochements qu’un opère, des traits qu’on établit comme pertinents, des continuités qu’on admet, ou des exclusions qu’on pratique. (...) Elle [função-autor] est le résultat d’une opération complexe qui construit un certain être de raison qu’on appelle l’auteur. (...) Ne plus poser la question: comment la liberté d’un sujet peut-elle s’insérer dans l’épaisseur des choses et lui donner sens, comment peut-elle animer, de l’intérieur, les règles d’un langage et faire jour ainsi aux visées qui lui son propres ? Mais poser plutôt ses questions : comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaitre dans l’ordre des discours ? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles ? Bref, il s’agit d’ôter au sujet (ou à son substitut) son

Todos os filmes incluídos nesta carta branca foram, como é anunciado na introdução, programados no FIDMarseille (que existe desde 1989). Os anos das edições em que os filmes foram programados coincide com o ano da sua produção, mesmo no caso daqueles cuja estreia não é assinalada – *Cotonov Vanished* (Andreas Fontana, 2009) e *In Free Fall* (Hito Steyerl, 2010), ambos programados em secções paralelas (isto é, não competitivas e temáticas). Alguns dos filmes postos em correlação nesta carta branca partilham um mesmo espaço de programação no festival, embora em nenhum caso o tema/título desse espaço coincida com os temas/títulos das secções do programa desenhado para a Cinemateca (apesar de partilharem edições). A maioria dos filmes incluídos nesta carta foi exportada da “Competição Internacional” de 2010 – *Praca Maszyn* (Gilles Lepore, Maciej Madracki, Michal Madracki, 2010), *The Dubai in Me* (Christian Von Borries, 2010), *Michel Berger, Eine Hysterie* (Thomas Fürhapter, 2010), *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)* – mas não estão juntos em nenhuma das sessões programadas por Jean-Pierre Rehm para a Cinemateca. *Praca Maszyn* partilha a sessão com *The Unstable Object* (Daniel Eisenberg, 2011), também da “Competição Internacional”, mas de 2011, secção em que ambos os filmes foram premiados, nesses dois anos diferentes – o primeiro ganhou o Grande Prémio da Competição Internacional, o segundo ganhou o prémio internacional Georges Beauregard, prémio para que aliás *The Confessions of Roe Rosen* (Roe Rosem, 2008), filme programado nesta carta branca, ganhou uma menção honrosa em 2008; *The Dubai in Me* é programado com *In Free Fall* que começou por integrar um programa paralelo intitulado “Souffrance et Cruauté”, desenhado por Jean-Pierre Rehm para a edição de 2011 do FIDMarseille; *Michel Berger, Eine Hysterie* é programado com *Le soulèvement commence en promenade* (Elise Florenty, 2011), que começou por aparecer na secção paralela da edição de 2011 “Conversations Secrètes”, assinada por Gilles Grand, cuja apresentação do filme integra o programa da Cinemateca; e *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)* é programado, já o vimos, sozinho. Falta apenas assinalar a inclusão de *Cotonov Vanished*, programado na secção paralela de 2010 “Paroles et Musique”, assinada por Gilles Grand, que na carta branca é programado com *How I*

rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours. » Foucault, Michel. *O que é um autor?*(1969). Lisboa: Vega, 1992. A versão original em francês, transcrição da conferência proferida na Société Française de Philosophie a 22 de Fevereiro de 1969 no Collège de France e publicada no boletim da mesma Société em Julho-Setembro de 1969, está disponível em <http://elpsicoanalistalector.blogspot.pt/2009/06/michel-foucault-quest-ce-quun-auteur.html> (último acesso em Outubro de 2013), e foi desta versão que se retirou a citação anterior.

Filmed the War (Yuval Sagiv, 2010), da secção paralela de 2011 “Souffrance et Cruauté” assinada por Jean-Pierre Rehm. E ainda a programação de *The Confessions of Roe Rosen*, o filme mais antigo da carta branca (2008), que é programado com *Tse* (2010), outro filme do mesmo cineasta, Roe Rosen.

A este nível é preciso aliás sublinhar que, no catálogo do FIDMarseille, é feita uma chamada de atenção quando os filmes apresentados são de cineastas cujos trabalhos anteriores foram já vistos no festival; para além de que na actualização de notícias no sítio *web* do festival se seguem sobretudo as presenças noutros festivais e exposições em geral de filmes que já foram vistos no FIDMarseille. O que quer dizer que o festival dá importância e destaca o percurso dos cineastas que está a seguir, ou, dito de outro modo, o festival assinala que está a seguir os percursos de alguns cineastas – no caso dos filmes desta carta branca essa sinalização aparece, no catálogo do festival, nos filmes *Tse*, claro, cuja relevância da repetição é levada até à construção da sessão para a Cinemateca, mas também em *In Free Fall* e *Michael Berger*. Dos restantes sete filmes no programa construído para a Cinemateca, dois são primeiros filmes – *Praca Maszyn* e *The Dubai in Me* – e a esse respeito diga-se que uma das missões que o festival afirma para si próprio é a de encontrar “novos talentos”²¹¹; e surgem ainda dois filmes de cujos realizadores há reincidência da filmografia desde que Jean-Pierre Rehm se tornou director do festival, apesar de esta não estar assinalada na apresentação dos filmes – *Le soulèvement commence en promenade* e *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)*, cabendo aliás ao realizador deste último o espaço de palavra no catálogo para a apresentação do seu próprio filme – gesto repetido no programa da Cinemateca.

Dos 11 filmes mostrados na carta branca na Cinemateca, então, cinco são de cineastas cuja filmografia é seguida pelo festival, e dois de cineastas cuja obra está a ser apresentada pela primeira vez. A construção de uma dessas sessões da carta branca com base no realizador confirma o que daqui se depreende: o FIDMarseille trabalha sobre a ideia de obra – é, mesmo, local de constituição de obra ou de cinematografia (e assim de

²¹¹ Lê-se na apresentação na página oficial do festival, na secção “A nossa missão”, como primeiro ponto: “scouting new talents: Many filmmakers showed their first film, met partners and distributors, and began their international career with us. For example, Apichatpong Weerasethakul screened in Marseille his first film, *Mysterious Object at Noon* in 2001. In 2010, he received the Palme d’Or at the Cannes Film Festival.” in <http://www.fidmarseille.org/index.php/en/whos-fid-mainmenu-118/qu-est-ce-que-le-fidmarseille>. Houve um ciclo com os filmes de Apichatpong Weerasethakul mostrado no mesmo mês da carta branca a Jean-Pierre Rehm, na programação da Cinemateca Portuguesa.

definição de autor) –, postura programática não ausente da carta branca a Jean-Pierre Rehm.

Apenas um filme é retirado da “Competição Internacional” da edição que precedeu a data de apresentação desta carta branca na Cinemateca, a edição de 2011: o filme *The Unstable Object*. Da edição de 2011 saem sobretudo filmes das secções paralelas – “Souffrance et Cruauté” e “Conversations Secrètes” –, domínio que talvez seja bem contextualizado por uma afirmação de Jean-Pierre Rehm na introdução à “Seleccção Oficial” desse ano: “À la différence des années précédentes, ces programmations se sont nourries presque exclusivement de films récents, inédits, façon là encore, de souligner la vigueur de la production d’aujourd’hui.”²¹²

Observa-se então que, apesar de os filmes incluídos na carta branca a Jean-Pierre Rehm terem sido programados nas mesmas edições do FIDMarseille, não partilham ligações no programa apresentado na Cinemateca. Há assim um movimento de reprogramação, não apenas porque Rehm os programa uma segunda vez, mas porque dessa segunda vez os filmes integram novas articulações e a sua visão é guiada e preparada por outros títulos, o anúncio de outros temas.

Apesar de estes filmes terem sido programados em secções com temas e caracteres radicalmente distintos, as apresentações dos filmes no programa da Cinemateca não mudam – os catálogos do FIDMarseille das edições de onde foram retirados são a fonte para as notas sobre os filmes. Mas se isto poderia indicar uma independência entre o filme e a visão que sobre ele os programadores querem propor – tornando possível a reutilização dos textos num contexto diferente (aqui, o da carta branca de Rehm) –, é preciso notar que a Cinemateca opera uma selecção sobre esses textos, e nas três apresentações elimina justamente aquilo que então ligou os filmes a essa secção original, mantendo apenas aquilo que, nessa apresentação de origem, descreve o filme em si – por exemplo, da apresentação de *How I Filmed the War* é eliminada a frase que introduz claramente a visão sobre o tema (“Un des tous premiers enregistrements de la guerre, fabrication d’un outil de propagande, histoire d’un destin

²¹² Rehm, Jean-Pierre, dir. *FIDMarseille 2011* (catálogo). Marselha: FID, 2011, 47 (disponível on-line em: <http://www.fidmarseille.org/pdf/FID2010-prog.pdf>, acedido pela última vez em Agosto de 2014). Já aqui abordámos a importância da novidade para a história da programação. É importante sublinhar que o mais recente discurso dos festivais de cinema localiza e dá uma dimensão mais específica e problemática a essa novidade, através da “descoberta” – declarada pelo FID quando fala no desejo de descobrir ou reconhecer (justamente no contexto de um território - *scout*) – problemática porque depreende, inevitavelmente, um centro (territorial e político), a partir do qual se define o (cinema) relevante.

individuel, récits de la réception à Londres de l’objet, etc.: le curseur ne cesse de se déplacer entre souffrance et cruauté”²¹³), mantendo-se apenas o comentário de Rehm ao uso dos materiais e o seu impacto sobre o filme como ferramenta de investigação ou “compreensão”, aspecto (do filme como investigação) recorrentemente sublinhado nas seleções dos textos operadas pela Cinemateca para este programa: “[c]ruzando imagens da época extraídas deste impressionante documento, cartões de texto da autobiografia de Malins e notas críticas, Yuval Sagiv constrói uma bela máquina de compreender.”

O que é importante sublinhar aqui, contudo – e com isto se encerra este desvio no desenho do mapa das cartas – é o modo como essa reprogramação tem como limite o próprio programa do FID. As folhas da Cinemateca distribuídas durante as sessões desta carta branca (assinadas pelos programadores da casa, António Rodrigues e Joana Ascensão, e não por Jean-Pierre Rehm) são elucidativas a este nível. Se retirarmos destes textos aquilo que diz respeito às características particulares da trama e forma de cada filme, há duas ideias que se repetem com insistência: a “originalidade” e a dificuldade na catalogação das formas, e as consequências dessa dificuldade para a definição do documentário. Os textos revelam portanto uma expectativa de “documentário” que os filmes não acompanham ou dificultam. Isto é importante para a caracterização da relação entre esta carta branca e o FID: se por um lado o festival estabelece um território, perceptível aqui no modo como os programadores da Cinemateca, neste caso espectadores, esperam o documentário, falando dele mesmo quando os filmes não o propõem – só as folhas com os textos retirados do catálogo do FID e a folha sobre o filme de Sylvain George (o mais facilmente catalogável como documentário, como aliás é comprovado pelo texto que acompanha o filme no catálogo do FID: escrito pelo cineasta e centrado no objecto) não empregam a palavra “documentário” ou suas derivadas; se por um lado o festival estabelece um território, portanto, por outro ele trabalha para a diluição desse território – o que aliás é visível nos textos de apresentação que Jean-Pierre Rehm assina, onde sublinha com insistência a diversidade de géneros que o festival inclui, ou que é também visível na apresentação que a Cinemateca retira da página *web* do festival para a colocar na introdução a este programa: “as fronteiras do género documental modificaram-se muito nestes últimos tempos. Tornar os traçados mais flexíveis, apagar as suas limitações, torná-los mais

²¹³ Rehm, *FIDMarseille 2011*, 131.

porosos, tem sido o trabalho do FID.” Ao afirmar-se simultaneamente como “festival internacional de documentário” e ao evitar usar a denominação – documentário – tendo mesmo retirado a palavra da sua designação – de que resta apenas o “D” – o FID, ao mesmo tempo que programa, desprograma e reprograma, jogando inteligentemente com as expectativas que, num primeiro nível o “D” de FID cria e, num segundo nível (o desta carta branca), o nome de Jean-Pierre Rehm, equivalente ao do FID, cria também. Estes nomes *funcionam* como qualquer título de qualquer programa, colocam os espectadores – de que são aqui exemplo os programadores da Cinemateca – à procura de um reconhecimento, à procura, nos filmes, de uma ideia ou de uma imagem que lhes é prévia. A força desse jogo pressente-se na apresentação que a Cinemateca faz aos filmes e aos programas – dependente quase em exclusivo das palavras que o festival escreve sobre si próprio – percebe-se com clareza nos textos escritos sobre os filmes, distribuídos durante as sessões.

Que filmes foram vistos pela primeira vez em carta branca?

A possibilidade de um campo cego, sugerida pela incidência de inéditos no ciclo “A casa programa para fora de casa”, possibilidade que se torna significativa pelo conhecimento que os seus programadores partilham da programação da Cinemateca – que mais (no caso de Mozos) ou menos (no caso de Cintra Ferreira e J.M. Costa) esporadicamente ajudam a construir –, exige uma investigação suplementar. Assim, perguntar que filmes foram vistos pela primeira vez no contexto de carta branca é perguntar se, no sentido inverso ao da pergunta anterior mas associado a ela, as cartas brancas foram, não sinalização daquilo que não entra no programa da Cinemateca, mas espaço de descoberta e abertura desse programa a novos ou outros filmes.

É claro que, quanto mais antiga a carta branca, maior é a incidência de filmes aí programados pela primeira vez na Cinemateca Portuguesa. A primeira carta branca identificada – de Jacques Demy, em 1983 – inclui desde logo 5 (de 11) filmes nessas condições: *Les Dames du Bois de Bologne* (Robert Bresson, 1945), *La Belle et la Bête* (*A Bela e o Monstro*, Jean Cocteau, 1947), *The Lady from Shanghai* (*A Dama de Xangai*, Orson Welles, 1947), *Singin' in the Rain* (*Serenata à Chuva*, Stanley Donen/Gene Kelly, 1952), *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1958), todos, aliás, filmes amplamente programados na Cinemateca – com mais de 10 incidências, com excepção de *The Lady from Shanghai*, programado ainda assim 6 vezes. A primeira carta branca

sem nenhum filme em estreia é a de Béla Tarr, em 1997: *Shadows* (John Cassavetes, 1959), *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), *Intimni Osvetleni* (*Luz Íntima*, Ivan Passer, 1965), *Vivre sa vie* (*Viver a Sua Vida*, Jean-Luc Godard, 1962), *Katzelmacher* (*O Fabricante de Gatos/O Emigrante*, Rainer Werner Fassbinder, 1969) e *Szegénylegéniék* (*Os Oprimidos*, Miklós Jancsó, 1965) já tinham todos sido programados na Cinemateca. De todas as cartas brancas programadas (e consideradas nesta pesquisa), apenas dez não mostram filmes vistos pela primeira na Cinemateca: para além de Béla Tarr, Margarida Cordeiro (1997)²¹⁴, Mimmo Rotella (2003), Noronha da Costa (2004), Elias Savada (2004), Rita Azevedo Gomes, Luís Miguel Oliveira (estes dois últimos integrados no ciclo “A casa programa para fora de casa”, de 2004), Michael Cimino (2005), Carlos Pontes de Leça (2007), Louis Skorecki (2010), praticamente todas nos anos 2000, portanto.

Há contudo uma viragem que é importante assinalar: os filmes em estreia nas primeiras cartas brancas são filmes bastante programados na Cinemateca, em anos posteriores; com algumas excepções, os filmes em estreia a partir da primeira carta branca a Peter von Bagh (1990) são programados, mas raramente, na Cinemateca Portuguesa. Nas cartas brancas de Jacques Demy, Helma Sanders Brahm (1984) e Claude Chabrol (1987) todos os filmes foram depois vistos mais de cinco vezes na Cinemateca; a partir da carta branca de Peter von Bagh, da qual os filmes em estreia foram depois apenas vistos uma vez (*The Breaking Point*, Michael Curtiz, 1950; *La macchina ammazzacattivi*, Roberto Rossellini, 1948/52) ou duas vezes (*Will Success Spoil Rock Hunter?*, Frank Tashlin, 1957; *1860*, Alessandro Blasetti, 1933), essa passa a ser a tendência. Com a excepção de *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961) da carta branca a Eva Diniz (1997), com mais seis passagens; *Branca de Neve* (João César Monteiro, 2000), da carta branca a Enrico Ghezzi (2003) com mais sete passagens; *Wanda* (Barbara Loden, 1971), visto pela primeira vez na carta branca a Manuel Mozos e com mais seis passagens, todos os filmes vistos pela primeira vez numa carta branca a partir dos anos 90 têm menos de quatro passagens.

²¹⁴ A carta branca a Margarida Cordeiro (não apresentada explicitamente assim no programa), acompanhou a retrospectiva dos filmes que realizou com António Reis (e um filme só realizado por este), num programa co-organizado com o Cineclube de Faro e com o subtítulo “A Poesia da Terra”. O programa de Margarida Cordeiro apresenta o negativo desta tendência: na sua carta, onde não há nenhum filme que esteja a ser projectado pela primeira vez na Cinemateca, há três filmes que não voltaram a ser vistos na casa (até ao final de 2011, relembro) – *L'age d'or* (Luís Buñuel, 1930), *Regen* (*Chuva*, de Joris Ivens, 1929) e *Chichors* (Aleksandr Dovjenco, 1939). O seu programa tende, ao contrário dos outros, a fechar o ciclo de projecção dos filmes na Cinemateca.

Daqui se conclui que, apesar de por vezes a carta branca ser espaço de descoberta para a própria programação da Cinemateca, na maioria dos casos não há uma real e significativa entrada de novos filmes no *corpus* daqueles que habitualmente entram na grelha desta instituição, através deste canal. São raros, e tendem a estar concentrados no início da actividade regular de programação, os casos dos filmes vistos pela primeira vez em carta branca que tenham depois sido muito programados na Cinemateca. Daí que seja possível e fácil relacionar as listas decorrentes das duas perguntas colocadas: de todas as cartas brancas, aquelas que programam mais filmes que são vistos pela primeira vez na Cinemateca são também aquelas que mais programam filmes vistos uma única vez. No caso de Sylvie Pierre, por exemplo, apenas 3 de 12 filmes não cabem numa das duas categorias; no caso da carta branca a Freddy Buache apenas um filme de seis, Bois d'Arcy 6 de 22 filmes, etc., ou seja, em geral a relação entre ambos os tipos de incidência – primeiras e únicas passagens – tende a ser mantida em cada carta branca. Haverá assim, portanto, uma relação entre o campo cego, descoberto pela entrada de filmes nunca vistos na Cinemateca a não ser uma única vez e numa carta branca, e a entrada tímida de filmes no *corpus* de programação da instituição. Estas incidências indicam que, apesar de haver descoberta de outros filmes, não há um concreto ou explícito movimento no material de programação da Cinemateca.

Há um filme, dos acima citados, que, pela sua situação particular na circulação pelos programas da Cinemateca, ilustra e acompanha esta não-integração de filmes apresentados em cartas brancas. Entre os filmes que, excepcionalmente, foram vistos pela primeira vez depois dos anos 90 na programação da Cinemateca e foram depois muito programados na casa, *Wanda* foi programado ao todo sete vezes na Cinemateca. Mas destas sete, três vezes foram em espaços de carta branca ou semelhantes – a Manuel Mozos (2004), a Jorge Silva Melo (2007) e, já fora do campo deste estudo mas ainda assim relevante porque ilustrativo disto mesmo, em “Escolha de Adrian Martin” (em 2012); as restantes quatro passagens acontecem em ciclos sem contexto (“o que quero ver” em 2005) ou em rubricas permanentes e amplas (“História Permanente do Cinema”, em 2009 e 2010 e “Primeiro Século do Cinema”, também já fora do campo considerado, em 2012). Fora destas passagens, o filme é programado apenas uma vez num ciclo temático (“Mulheres de Saias”, 2006).

Wanda repete, assim, a não-integração acabada de identificar de um modo muito específico, não compreensível totalmente pela contagem das incidências dos filmes numa grelha. Parece haver no filme, e tal como foi tomado pelo programa da Cinemateca, uma espécie de repulsa do contexto. Perante a possibilidade de estarmos perante um filme improgramável, é preciso observar com mais atenção – para lá dos títulos – esta aparente repulsa.

a (não) programação de Wanda

A situação do filme nos ciclos que estabelecem com o contexto relações de três naturezas diferentes – no ciclo cujo tema é anunciado e identificado (“Mulheres de Saias”), nos ciclos de carácter permanente e assim genérico (“História Permanente do Cinema”) e nos ciclos de cartas brancas (a Manuel Mozos e a Jorge Silva Melo) – confirma-o.

Desde logo nos dois ciclos da “História Permanente do Cinema” em que foi incluído, em 2009 e em 2010, *Wanda* aparece sempre no fim de um ciclo: em 2010 foi o último filme de Outubro a ser visto, neste ciclo, depois de *Nosferatu, eine Symphonie des grauens* (*Nosferatu*, Friedrich W. Murnau, 1922) e antes de *Gone with the Wind* (*E Tudo o Vento levou*, Victor Fleming, 1939), este último visto depois de um interregno (de uma semana) e no início de Novembro desse ano; e em 2009 foi a última sessão de Julho, depois de *The Marriage Circle* (*Os Perigos do Flirt*, Ernst Lubitsch, 1924) e antes da interrupção habitual na programação da Cinemateca, em Agosto, retomada em Setembro, no que diz respeito à “História Permanente do Cinema”, com *Tokyo Monogatari* (*História de Tóquio* ou *Viagem a Tóquio*, Yasujiro Ozu, 1953). Não só *Wanda* aparece no fim dos ciclos (mensais ou semanais) deste enorme programa, como não tem relação directa com os filmes ao lado dos quais é programado (cronológica ou tematicamente) e portanto o seu visionamento feito assim, em sequência, não aponta para questões que polemizem a história do cinema e das suas práticas. Claro que é sempre possível encontrar pontos de comunicação entre os vários filmes – como acontece em qualquer sequência – e poderia avançar aqui com propostas de leitura para estas ligações, mas não só isso é difícil nestas sequências em concreto, como me parece ir contra a própria natureza dos programas. Isto porque os programas da “História Permanente do Cinema” são isso mesmo, permanentes, e ver uma sequência precisa e pequena dentro desse enorme movimento pode indiciar alguma coisa sobre o lugar do

filme e as ligações que se tentaram criar com ele, mas desvia a atenção do mais importante: a sequência é enorme e anual (aliás, no limite, nem sequer é anual, uma vez que o ciclo permanece entre 2006 e 2011), e o lugar do filme só é compreensível tendo-a toda, inteira, em conta. Assim, o único aspecto relevante (para esta investigação) a retirar da programação do filme neste ciclo é que as ligações são abertas, e é eventualmente até penoso para o programa considerá-las pontualmente ou na sua dimensão restrita. A ligação é larga, contínua, permanente. E é na totalidade do programa que se tem acesso ao seu objecto, a própria história do cinema, que vive e é exposta com mais justeza precisamente no isolamento de cada filme, e na diversidade e nas contradições que esse isolamento indica dessa história como um todo. *Wanda* mantém-se aqui improgramável.

O mesmo – a independência e salvaguarda da individualidade do filme em relação ao programa – é observável em “Mulheres de Saias” ou mesmo na “Carta Branca a Jorge Silva Melo”. Aliás, a apresentação publicada no desdobrável com a programação ao segundo destes ciclos clarifica a situação do filme: a Cinemateca diz ter composto o ciclo “com alguns dos filmes que ele [Jorge Silva Melo] escolheu”. Está portanto em causa, nestes ciclos, mais uma selecção do que uma composição – não há entre *Two Weeks in Another Town* (*Duas semanas noutra cidade*, Vincente Minnelli, 1962), *Wanda* e *The River's Edge* (*Matar para viver*, Allan Dwan, 1971) nada a assinalar para além da diversidade. E isto mesmo em “Mulheres de saias”, ciclo onde aliás *Wanda* aparece isolado: não há em *Wanda* nada das outras mulheres desse ciclo, centrado aliás no mundo dos homens, onde as mulheres aparecem como irrupções, perturbações, e por isso são tão significativas. *Wanda* é, neste ciclo, só incongruência, resistência ao sentido, irredutibilidade à narrativa – a sua localização no programa será eventualmente (e apenas) significativa por causa disso.

No programa que Manuel Mozos desenhou com a sua carta branca, esta improgramabilidade torna-se o próprio programa – e é por isso o único onde *Wanda* é, paradoxalmente, programado. Mozos programou: *Badlands* (*Noivado Sangrento*, Terrence Malick, 1973), *Some Call it Loving* (*Alguns Chamam-lhe Amor*, James B. Harris, 1973), *Retour à la bien-aimée* (*Regresso à Bem Amada*, Jean-François Adam, 1979), *Wanda* (Barbara Loden, 1971), *Johnny Got His Gun* (*E deram-lhe uma espingarda*, Dalton Trumbo, 1971), *El Sur* (Victor Erice, 1983). O programa trabalha num difícil equilíbrio ao, na mesma medida, manter a integralidade dos filmes e pô-los

a criar um ambiente. Este ambiente é instalado – e de facto, o programa não funciona de modo linear ou em sequência, mas numa estranha simultaneidade –, através de cada um dos filmes programados, mas sobretudo por aquilo que os une a todos: o paradoxal movimento das coisas ou das pessoas que não saem do lugar. O impasse ou a terra de ninguém (literal e citada em *El Sur*), a solidão, o isolamento, a permanência ou a impossibilidade de mudança, a incomunicabilidade (literais e extremos em *Johnny Got His Gun*) são os temas que congregam todos os filmes que contribuem, sem desigualdade e na mesma medida, para esse contexto e ambiente. Nenhum filme faz portanto, e justamente, avançar o programa. (Estamos nos antípodas do programa desenhado por José Manuel Costa, descrito no preâmbulo desta dissertação, onde o tema da viagem se faz precisamente pela progressão). *Wanda* mantém-se assim improgramável. E é programado (por Manuel Mozos), posto a funcionar com outros filmes, precisamente por isso e sem que seja maculada a incomunicabilidade, a raridade, o carácter radical e absolutamente único que tem (e que porventura faz com que, apesar de programado, esteja sempre nos extremos ou mesmo fora do programa, na restante grelha de programação da Cinemateca).

Que filmes se repetem entre cartas brancas?

A descoberta da recorrência na programação de *Wanda* em contexto de carta branca, provocada pela pergunta anterior, obriga a perguntar que outros filmes estarão nas mesmas condições, e se constituirão eles um novo campo dentro desse, primeiro e mais lato, o dos programas das cartas brancas. A pergunta abre mais directamente a investigação aos percursos e torna-se assim uma directa auscultação aos lugares dos filmes no programa da Cinemateca. O diagrama que estes programas desenharam complexifica-se.

Para começar, o que rapidamente se encontra é uma rede de partilhas, sendo a sua face mais simples a partilha de um só filme: é o caso de Manuel Mozos e Jorge Silva Melo (*Wanda*), já o vimos ou é o caso também de Bois D'Arcy e Tiago Baptista (*Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker, 1977). Este traçado começa a complicar-se quando se descobrem partilhas cruzadas entre as cartas brancas. Mesmo aqui, contudo, há casos mais simples, percursos unilaterais: Luís Miguel Oliveira programa um filme que Helma Sanders Brahm já tinha programado (*Hangmen Also Die*, Fritz Lang, 1943); esta por sua vez programa um filme mais tarde visto na carta branca a Pedro

Costa, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Los olvidados*, Luis Buñuel, 1950); estes programam um filme em comum com Eva Diniz (*Under Capricorn*, Alfred Hitchcock, 1949) e Neva Cerantola (*Sansho Dayu*, Kenji Mizoguchi, 1954); Enrico Ghezzi programa *Branca de Neve*, que eu também programei em Janeiro de 2011; e por sua vez Paulo Rocha tinha mostrado *La Jetée* (de Chris Marker, 1963) aquando da retrospectiva dos seus filmes, em 1996, filme que eu também incluí nesse programa da carta branca que a Cinemateca me deu; o mesmo acontece ainda entre Manuela de Freitas, Fernando Lopes, Béla Tarr e António Tabucchi: Manuela de Freitas e Fernando Lopes partilham *One from the Heart* (Francis Ford Coppola, 1982), Fernando Lopes e Béla Tarr *Shadows* e Béla Tarr partilha com António Tabucchi *Tokyo Monogatari*. O desenho complica-se ligeiramente no percurso bifurcado aberto pela repetição de *Gertrud* (Carl Th. Dreyer, 1964) nas cartas brancas a Hans-Jürgen Syberberg, Rita Azevedo Gomes e Anne-Marie Miéville. E torna-se interessante quando se encontra a pequena relação de reciprocidade que Antónia Fonseca (Março 2004) e Jean Douchet (Abril 2005) estabelecem ao programarem os mesmos dois filmes: *Akasen Chitai* (Kenji Mizoguchi, 1956) e *The Sun Shines Bright* (John Ford, 1953). E não é de estranhar que o primeiro destes filmes tenha sido programado em contexto semelhante com menos de um ano de intervalo, uma vez que é um dos filmes mais recorrentemente programados na Cinemateca (cerca de 11 vezes, no total), o segundo é mais surpreendente, uma vez que este filme de John Ford só foi programado no total cinco vezes na história da Cinemateca Portuguesa (incluindo estas duas).

É com as cartas brancas a Jacques Demy, Claude Chabrol, Margarida Cordeiro, Edgardo Cozarinsky, Peter von Bagh (com e sem Aki Kaurismaki), Mimmo Rotella, Michael Cimino, Louis Skorecki e David Robinson que a expressividade das partilhas aumenta exponencialmente, pela complexidade das trocas que se estabelecem entre estes programas: encontra-se aí uma comunidade, uma espécie de família fílmica – que a história do cinema explica ou confirma sem ser preciso recorrer às formas (o diagrama destas partilhas está no fim do Anexo IV desta dissertação).

Descrevamos o mais breve e resumidamente possível os percursos que levam a que se recorra aqui à ideia de família. Mais uma vez começamos do mais simples para o mais complexo, ou da periferia para o(s) centro(s). Margarida Cordeiro, Mimmo Rotella, David Robinson e Claude Chabrol situam-se no círculo mais exterior desta comunidade: cada um partilha apenas um filme com os programas do centro (os que

partilham mais que uma ligação). Claude Chabrol e Jacques Demy programaram *Sunrise* (Friedrich W. Murnau, 1927); Margarida Cordeiro programou dois filmes que também Demy tinha programado (*Vredens Dag (Dia de Cólera)*, Carl Th. Dreyer, 1943) e *Johnny Guitar* (Nicolas Ray, 1954) – e, apesar de serem dois, a relação que estabelecem com os ciclos centrais é unilateral; Demy e Cimino programaram *La Belle et la Bête*; Cimino e Rotella programaram *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960); Robinson programou o mesmo *The Last Flight* (William Dieterle, 1931) que Peter von Bagh (neste caso com Aki Kaurismaki). Identifica-se o primeiro nó – onde estão Jacques Demy e Michael Cimino, que partilham um filme – e começam a identificar-se as trocas que ligam directa e indirectamente todos estes programas de carta branca. Michael Cimino não programa apenas filmes também programados por Jacques Demy e Mimmo Rotella, programa ainda um filme visto no âmbito da carta branca a Peter von Bagh (na primeira, em 1990): *They Were Expendable* (John Ford, 1945). Descobre-se assim novo nó: Peter von Bagh (com e sem Kaurismaki) partilha filmes com David Robinson e Michael Cimino. Partilha ainda um outro com Edgardo Cozarinsky (*Sommarlek*, Ingmar Bergman, 1951), que por sua vez programa *Saikaku Ichidai* (Kenji Mizoguchi, 1952), tal como Louis Skorecki. Com este último regressamos a Jacques Demy, o nó mais complexo de todo este grupo, por ser com quem mais cartas brancas partilham filmes (três cartas, quatro filmes): não só, como já vimos, Demy programa filmes também vistos nas cartas brancas a Michael Cimino e Claude Chabrol como partilha dois filmes com o programa de Louis Skorecki: *Rio Bravo* e *Les Dames du Bois de Bologne* (Robert Bresson, 1945).

O percurso é complexo, as ligações bifurcam-se várias vezes, mas é com clareza que se desenha um círculo fechado entre todos estes programas. Ao contrário das partilhas encontradas entre os programas de Rita Azevedo Gomes, Sybeberg e Anne-Marie Miéville, por exemplo, que partilham todos um filme, o que é extraordinário nesta rede é que as partilhas criam uma corrente e desenham um círculo que une, envolve e fecha num todo os vários programas e é constituído por Jacques Demy, Michael Cimino, Peter von Bagh, Edgardo Cozarinsky e Louis Skorecki, círculo com o qual Mimmo Rotella, David Robinson, Claude Chabrol estabelecem partilhas isoladas. A circular por e a unir todos estes programas estão: *La Belle et la Bête*, *They Were Expendable*, *Sommarlek*, *Saikaku Ichidai*, *Rio Bravo*, e *Les Dames du Bois de Bologne*. São filmes bastante programados pela Cinemateca Portuguesa – entre 8 (*Sommarlek*) e

15 vezes (*La Belle et la Bête*) – e partilham um mesmo e curto intervalo temporal (entre 1945 e 1959) – são contemporâneos, portanto, o que não há-de ser por acaso (como veremos com a próxima pergunta). Mas quando são seguidos pela programação da Cinemateca, nada de muito significativo se encontra – os filmes não são programados nos mesmos ciclos, tirando um ou dois casos (*La Belle et la Bête* e *Rio Bravo* são ambos programados no ciclo “Temas e variações na história do cinema”, e este segundo e *They Were Expendable* são ambos programados a propósito de John Wayne). Não se partilham contextos, estes filmes não tendem a ser programados pelas mesmas razões. A única coisa que os une no programa da Cinemateca é esta rede de partilhas, esta família, de que a própria Cinemateca faz parte, através do seu programa, como um todo, onde estes são (tirando excepções já assinaladas) filmes muito recorrentes.

É preciso expandir este último exercício. Estas redes são inexpressivas ou não permitem perceber até que ponto se afecta o lugar dos filmes se não se fizer uma outra pergunta, subsidiária desta (e que aliás já se colocou a propósito desta família): *os filmes programados em várias cartas brancas partilham outros ciclos?* É preciso tomar, provisoriamente, as cartas brancas encontradas com a pergunta anterior como um subcampo e perceber se o contexto onde são programados os filmes nelas incluídos se repete. Dito de outro modo, é preciso perceber se o lugar dos filmes se repete através de uma auscultação do contexto que é criado para eles, pelos programas da Cinemateca.

As cartas brancas com filmes em comum partilham também outros ciclos (do programa da Cinemateca)?

O que há a fazer é perguntar não apenas, como já se fez, que filmes se repetem entre cartas, mas perceber se os restantes filmes programados em cada carta (e não apenas esses partilhados) tendem a ser programados nos mesmos contextos, pelas mesmas razões.

Comecemos por considerar a família encontrada pela pergunta anterior: o mapa agora muda ligeiramente de aspecto. Claude Chabrol, cujo programa partilhava apenas um filme com Jacques Demy, o que o colocava na periferia da família identificada, está agora no centro da rede: não só os filmes que programa são recorrentemente programados com os filmes das restantes cartas brancas desse grupo como os ciclos onde estes filmes se repetem indicam os motores de todos os ciclos onde os filmes programados por esta família tendem a ser programados.

Sunrise, não só (ou talvez também por isso mesmo) é um dos filmes mais programados na Cinemateca (31 vezes), como os contextos em que foi programado se repetem por todas as cartas brancas que compõem esta família. Isto não acontece, sublinhe-se, por o filme ter sido programado muitas vezes e isso corresponder a uma equivalente variedade de programas, pelo contrário: a tipologia dos ciclos em que *Sunrise* foi programado é surpreendentemente (tendo em conta o número de vezes que foi visto na Cinemateca) limitada. Excluindo ciclos genéricos e/ou indiferenciados – “O que quero ver” (quatro) – e três excepções, duas delas relacionadas ou que repetem temas – “Cinema e Arquitectura: cenografias do urbano” e “Os fazedores de espaço”, ciclo incluído nos “Encontros de Cinema de Coimbra”, ambos de 1999 e ainda “Em plano-sequência” de 2003 – o filme é programado em ciclos de três naturezas, todas elas típicas nos programas dos museus do cinema, já o vimos na secção “Instituição”: 1. a retrospectiva de autor (três ciclos Friedrich Wilhelm Murnau em 1971, 1981 e 1989, e outro onde já se acrescenta um tema – o que ilustra a transição no carácter dos ciclos, sinalizada já neste texto: “O terror e o sagrado” de 2007), aproximável da retrospectiva do actor/actriz (o filme é incluído numa homenagem e numa celebração do centenário de Janet Gaynor, respectivamente em 1984 e 2006 e depois no programa “Janet Gaynor” do ciclo “Divas às matinés” em 2008); 2. os ciclos organizados com o país de produção no centro (“Retrospectiva do cinema americano época muda 1896-1929”, primeira vez que foi programado, em 1965 e, de modo indirecto, “Oscars: 60 anos – singularidades” em 1987); e 3. ciclos que celebram e escrevem uma história das cinematecas (com “Filmes da Cinemateca” em 1968, “Clássicos da Cinemateca Francesa”, 1983, “MoMA-Museu de Cinema”, 1993, “Tesouros da Cinemateca de Praga” de 1996, “40 Anos de Sessões da Cinemateca” em 1998 dentro da secção “Os mais vistos”) ou os ciclos que, de modo mais genérico que os anteriores, procuram escrever e fixar uma história do cinema (se a recorrente inclusão do filme nos ciclos “História Permanente do Cinema” e depois, naquele que substitui este, o “Primeiro Século do Cinema” (em 2012) – é programado quatro vezes neste contexto – já indica que o filme tem grande importância para a história do cinema que a Cinemateca escreve, a sua inclusão no ciclo “Centenário do Cinema / 120 Chaves para a História do Cinema”, em 1995, sublinha-o definitivamente, pelo seu carácter mais restrito²¹⁵.

²¹⁵ Aliás, aproveito para sublinhar que há filmes de “história do cinema” e outros de “matiné”, na programação da Cinemateca. Claro que há filmes que se cruzam nos dois contextos, filmes a que poderíamos chamar consensuais – daqueles seguidos a propósito das cartas brancas e como exemplo é o

Percebe-se desde logo, na recorrência dos motores de programação deste filme, uma fixação do seu lugar no programa da Cinemateca, fixação que nos fará fazer uma outra pergunta a este *corpus*, a pergunta final, que dá a razão de ser a todo este inquérito e finalmente responde à pergunta inicial, sobre os lugares que os filmes ocupam (ou são postos a ocupar) no programa da Cinemateca.

Ainda assim, antes disso, é preciso perceber mais a fundo de que modo a partilha de ciclos entre as cartas brancas dos membros desta família contribui para a definição dessa comunidade – veremos como os programas são, a esse nível, eloquentes.

Há desde logo uma repetição de um ciclo, entre aqueles em que *Sunrise* foi programado, de que é preciso dar conta: tal como *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock, 1951) que, é preciso notar, foi projectado mas não estava inicialmente programado) e *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952, nas mesmas condições do anterior), ambos incluídos no programa de Chabrol, *Sunrise* foi incluído num ciclo com que a Cinemateca procurou mapear a Nouvelle Vague. O ciclo chamou-se precisamente “Nouvelle Vague”, foi programado em 1999, e esteve dividido em várias secções. Todos estes três filmes foram considerados “inspirações” para essa geração de cineastas franceses. De entre os restantes membros da família, o ciclo é partilhado com Cozarinsky, através do filme *L'Amour existe* (Maurice Pialat, 1960), integrado por sua vez na secção “*La Nouvelle Vague arrive!*”, ciclo onde aliás se incluem filmes de Chabrol, mas também de Jacques Demy, outro membro da família, e partilhado com Margarida Cordeiro, com o filme *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954), também incluído nas “inspirações”. O ciclo junta ainda filmes programados nas cartas brancas de Fernando Lopes (*La tête contre les murs*, Georges Franju, 1958) – cineasta que também programa um filme de Jacques Demy, note-se (*La baie des anges*, Jacques Demy, 1962) –, Béla Tarr (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), Costa/Straub/Huillet (*Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson, 1951), Tiago Baptista (*Hôtel des Invalides*, Georges Franju, 1951), Luís Miguel Oliveira através de um filme de Jacques

caso de *Sunrise* (Murnau), *Out of the Past* (Tourneur), *Angel* (Lubitsch), *Saikaku Ochidai Onna* (Mizoguchi) ou *La Dolce Vita* (Fellini) – mas há muitos que apenas são programados num contexto e não no outro. O que tem consequências não apenas para uma leitura dos programas da Cinemateca – há histórias diferentes a serem contadas, do cinema, consoante o horário da sessão (ver a esse propósito o *Midnight Movies*, de Jonathan Rosebaum, precisamente sobre a construção de uma certa cinefilia a partir do horário de uma programação, anunciada pelo título) – mas tem também consequências para a leitura das próprias cartas brancas – Enrico Ghezzi e Eva Diniz (que programa filmes a partir dos actores) programam filmes de matiné, nenhum dos filmes que programaram foi visto no contexto do enorme ciclo “História Permanente do Cinema” ou “O Primeiro Século do Cinema”, e estes são apenas os casos mais drásticos.

Demy (*Lola*, 1960), Jean Douchet (*Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard, 1990) e Jorge Silva Melo (*Adieu Philippine*, Jacques Rozier, 1963).

Para além deste ciclo “Nouvelle Vague” e dos ciclos de autor (cineastas mas também actores), os que mais recorrentemente contextualizam os filmes programados por Demy, Chabrol, Cozarinsky, Von Bagh, Cimino e Skorecki e (em menor medida, mas também significativamente) Margarida Cordeiro, são por um lado o ciclo “Quando o cinema começou a ser moderno” e, por outro, os ciclos que remetem para a história da Cinemateca Portuguesa – com “40 Anos de sessões na Cinemateca”, “Filmes da Cinemateca” ou, de outra maneira mas ainda assim associada, “Filmes de João Bénard da Costa”, inseparáveis, aliás, daquele que também é um ciclo repetido por entre estes, o “Clássicos da Cinemateca Francesa”. Isto para além do ciclo “Cahiers du Cinéma: 40 Anos”, de 1991, que aproxima Cozarinsky e Von Bagh pelo mesmo filme, *Sommarlek*, e ainda Luís Miguel Oliveira, pelo filme que programa de Demy, *Lola* (1960).

O ciclo “Quando o cinema começou a ser moderno” organizado entre 1993 e 1999 e dividido por sete datas – cada ano em que foi organizado chamava o ano correspondente da década de 50 – une as cartas brancas que estamos a considerar através dos seguintes filmes: da carta branca a Jacques Demy, *Johnny Guitar*, *Senso* (Luchino Visconti, 1954), *Rio Bravo*; da carta branca a Peter von Bagh (1990), *Will Success Spoil Rock Hunter?* (Frank Tashlin, 1957); com Kaurismäki (2005) *Die Angst – La Paura* (Roberto Rossellini, 1954); da carta a Edgardo Cozarinsky, *Confidential Report* (Orson Welles, 1955) e *The Saga of Anatahan* (Josef von Sternberg, 1953); da selecção de Margarida Cordeiro, *Johnny Guitar*, claro (partilhado com Demy), mas também *Chikamatsu Monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1954), *Il Grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), *Pickpocket* (Robert Bresson, 1960), *Les vacances de monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1953), *Viaggio in Italia* (seis dos treze escolhidos por Margarida Cordeiro, portanto); e ainda Louis Skorecki, *Rio Bravo*, filme partilhado com Jacques Demy, e *Band of Angels* (Raoul Walsh, 1957). O ciclo junta ainda as seguintes cartas brancas, exteriores a esta família (algumas delas, contudo, começam a aproximar-se do conjunto, como se verá): Enrico Ghezzi (*The Big Combo*, Joseph H. Lewis, 1955), Antónia Fonseca e Jean Douchet (*Akasen Chitai*, Kenji Mizoguchi, 1956), António Rodrigues (*The Man from Laramie*, Anthony Mann, 1955), Elias Savada (*Night of the Demon*, Jacques Tourneur, 1957), Luís Miguel Oliveira (*Bitter Victory*, Nicolas Ray, 1957) e Noronha da Costa (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958; *Ordet*, Carl Th. Dreyer,

1955; *Senso*, Luchino Visconti, 1954). Quanto aos ciclos que remetem para a história da Cinemateca Portuguesa, estes juntam, para além de *Sunrise*, *Johnny Guitar*, *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946) e *Madame de...* (Max Ophüls, 1933), os dois últimos programados por Chabrol, *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1933) da carta branca a Peter von Bagh e *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) da carta que von Bagh programou com Kaurismaki. Para além destes, os ciclos “40 anos de sessões da Cinemateca” e “Filmes da Cinemateca” juntam também a carta branca a Syberberg, Margarida Cordeiro, Bois D’Arcy e a Rita Azevedo Gomes. “Filmes de João Bénard da Costa” junta por sua vez: *Senso*, *M* (Fritz Lang, 1931), programado por Chabrol, *The Saga of Anatahan* (por Cozarinsky), *Stars in my crown* de Jacques Tourneur, 1950 (por Von Bagh com Kaurismaki) – para além das cartas brancas a Antónia Fonseca, Manuel Mozos e Luís Miguel Oliveira (“A casa programa para fora de casa”), Noronha da Costa e Carlos Pontes de Leça (alguém que também já tinha programado para a casa).

Há uma coincidência repetitiva entre os filmes incluídos nos ciclos dedicados à Nouvelle Vague, ao estudo da modernidade do cinema, e os filmes que fazem parte da história da própria Cinemateca Portuguesa, também através do seu programador mais antigo e mais perene (João Bénard da Costa), com ecos na programação daqueles que programam na “casa”. O cruzamento de todos estes ciclos, através dos mesmos filmes, indica um mapa, que aparece pela sobreposição de dois: o da história da programação da Cinemateca e o de *uma* (certa, acertada) história do cinema. É esse território que os programas, e a repetição de filmes nos programas, permitem encontrar.

Antes de seguirmos para a auscultação do impacto e alcance deste território na história da programação dos filmes – o que corresponderá a virar ao contrário a pergunta que está a orientar este inquérito – uma última nota, sobre as cartas brancas que circulam à volta desta família central. Se alguns dos ciclos reincidentes, identificados acima, permitem descobrir cartas brancas que indirectamente se relacionam com as do centro, a programação dos filmes dos que entre esses programadores são cineastas expõem uma característica interessante dessa ligação.

Entre todas estas cartas brancas, a de Luís Miguel Oliveira e de Enrico Ghezzi incluem filmes de cineastas a quem também foi dada carta branca e que também se integram nesta família. Esta é uma prática recorrente aquando as primeiras retrospectivas de autor que, a partir de meados de 1980, são frequentemente substituídas pela do “cineasta em contexto”, contexto este constituído pela própria Cinemateca.

Exceções para o programa com a obra de Eric Rohmer, em 1983, complementado com filmes de outros autores que a Cinemateca decide incluir com base numa leitura dos textos do cineasta, e exceção também para Pierre Kast (1984), retrospectiva complementada com “homenagens” a outros cineastas, movidas igualmente pela Cinemateca a partir dos textos de Kast. Estas são exceções que ainda assim indicam uma atenção à voz do cineasta motivo da retrospectiva, e que são por isso distintas das propostas claras de leitura sobre as obras que a Cinemateca apresenta mais tarde. Exceção ainda para Béla Tarr e Edgardo Cozarinsky, a quem, já nos anos 90, é dada carta branca, únicos contudo a programarem na Cinemateca no contexto do ciclo “cineastas para o século XXI” – no mesmo contexto, as retrospectivas de Boris Lehman, John Jost e Fred Kélémen não incluem filmes de outros cineastas.

O que tem interesse destacar nesta partilha de filmes entre cartas brancas a partir do cineasta que programa é o caso de Enrico Ghezzi, que programa *Une partie de plaisir* de Claude Chabrol, 1974, naquela que é a única vez que este filme é visto na Cinemateca Portuguesa, fora da retrospectiva de 1987. Programando filmes que partilham ciclos com aqueles programados pela família acima identificada – “Quando o cinema começou a ser moderno”, já o vimos, mas também “Tesouros da Cinemateca Francesa” (*Les affaires publiques*, Robert Bresson, 1934), “Novas vagas europeias” (um ciclo que integra mais movimentos que “Nouvelle Vague”, mas que está relacionado com este), com o filme *Io la conosco bene* (Antonio Pietrangeli, 1965), ou “Centenário do cinema/120 chaves para a história do cinema” e “Cinemateca: 50 anos” (*Wake of the Red Witch*, Edward Ludwig, 1948) –, indicando assim que partilha com a Cinemateca a sua história do cinema, Enrico Ghezzi ao mesmo tempo programa filmes que são os menos vistos na Cinemateca de entre aqueles vistos nesses ciclos. Ainda para mais, Ghezzi programa filmes que, para além destes assinalados, são vistos em ciclos como “Série B” (*The Big Combo*) ou ciclos que incluem na sua denominação expressões como “os malditos”, “filmes infames”, “raridades”, “não”. A carta a Enrico Ghezzi é assim eloquentemente “negra”, e não apenas pela razão que a Cinemateca dá para essa denominação: “O trabalho de Ghezzi destacou-se, ao longo dos anos, pela imaginação e pela irreverência, programando ciclos insólitos, misturando filmes historicamente consensuais com obras ultra-polémicas e marginais (...).” A carta é negra também porque constitui aquilo que podemos dizer ser o negativo da história que a Cinemateca escreve. Os filmes que programa nesta carta não são apenas marginais, como poderia

ser o caso do *Branca de Neve*, justamente aquele que, para além de uma retrospectiva de autor e do ciclo “Foco no Arquivo” e outra carta branca (a minha), apenas é programado em ciclos que procuram descrever as margens da história do cinema; os filmes que Ghezzi programa são ao mesmo tempo incluídos na história oficial e nas suas margens: o filme dos autores muitas vezes programados que só é visto uma vez ou pouco mais (não só Chabrol, mas também Bertolucci e Bresson – os filmes que Ghezzi programa são vistos respectivamente duas e três vezes na restante programação), o filme que é uma das “120 chaves para a história do cinema” e que a Cinemateca inclui na sua própria história, mas que é também uma “raridade” e uma “revelação” (*Wake of the Red Witch* em “Raridades para noites de Verão”, de 1993, e está no ciclo “Cinemateca: 50 anos” mas na secção “A Cinemateca revelou”), ou o filme de “série B” que é também relevante para descrever a passagem à modernidade, do cinema. O programa de Enrico Ghezzi é o negativo (no sentido fotográfico) do programa da Cinemateca.

Ainda no contexto dos autores/cineastas, há um outro caso com interesse: Béla Tarr (que claramente se aproxima desta família central, através dos ciclos onde os filmes da sua carta branca foram programados, pela Cinemateca), Cozarinsky e Skorecki programam todos filmes de Rainer Werner Fassbinder ou filmes que foram incluídos no contexto que a Cinemateca criou para a sua obra (no ciclo “O Amor é mais frio que a morte” de 2007/2008): Cozarinsky programa *Die dritte Generation* (1978), apenas programado pela Cinemateca em ciclos dedicados ao seu autor (Fassbinder), Tarr programa *Katzelmacher* (1969), programado igualmente nos dois ciclos dedicados ao seu autor pela Cinemateca (“Rainer Werner Fassbinder”, retrospectiva de 1995, e “Rainer Werner Fassbinder – o amor é mais frio que a morte” de 2007/2008), e programa ainda um filme (*Vivre sa vie*) que a Cinemateca considera contextualizar a obra de Fassbinder, na segunda retrospectiva; e Skorecki programa *Band of Angels* (Raoul Walsh, 1957), também incluído neste contexto. Tiro daqui duas conclusões: os filmes que a Cinemateca integra num contexto da obra de Fassbinder aproximam-no, em certa medida, desta família, ou dos autores que são importantes para a sua constituição: Rohmer, Godard, Walsh são os autores dos filmes integrados neste contexto, para além de Ozon, Sirk e Cukor; e, segunda conclusão, há filmes de Fassbinder que são apenas programados no contexto da obra do seu realizador, o que, a confirmar-se, significaria que a obra estaria fechada sobre si mesma (pela Cinemateca).

Uma pesquisa pelos filmes do cineasta na programação da Cinemateca é inconclusiva, ou pelo menos não afirma com clareza este fechamento. Três filmes seus e um quarto, colectivo, em que participa, são mostrados no “Ciclo de cinema alemão” de 1981: *Bremer Freiheit* de 1972, *Fontane Effi Briest*, de 1974 e *Die Ehe der Maria Braun*, de 1978, e ainda *Deutschland im Herbst*, que realizou com Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Edgar Reitz, Peter Steinbach, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Maximiliane Mainka e Heinrich Boll, filme de 1978. *Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel*, de 1982, em “O topus ilumina o opus?” em 1990, “3^{as} feiras clássicas” de 1995, “IV Encontros de cinema de Coimbra: os fazedores de espaço”, 1999, “Os grandes estúdios (Gaumont/Pathé), de 2004: é o filme mais repetidamente programado fora do contexto “Fassbinder”, sendo o único filme do realizador a ser incluído no ciclo “Cinema alemão pós-Fassbinder” organizado em 1988. Para além destes, *Berlin Alexanderplatz* (1980) é visto em “100 filmes + 78” de 1994, *Bolwieser* (1977) em “Comboios nos filmes” de 2000, e *Lili Marleen* (1980) na sessão especial organizada com o Goethe Institut em 2003 e programada pelo Festival Temps d’Images em 2004. Os dois últimos voltaram a ser vistos em 2012, juntamente com *Die Ehe der Maria Braun* (já visto no ciclo de cinema alemão), nos ciclos “Matinés da Cinemateca” e “O que quero ver” e “Primeiro Século do Cinema”. Há outros filmes de Fassbinder vistos num ciclo dedicado a Douglas Sirk (o que responde à entrada de Sirk no contexto desenhado pela Cinemateca para a sua obra, aliás), outro no ciclo “Cinema do Camarim”, e ainda outro em “35 anos do Ar.co: imagem fixa na imagem em movimento”, “Eram os anos 70”, “Nick Ray: ecos, descendências, prolongamentos” e na “História Permanente do Cinema”, em 2010. Dos 25 filmes incluídos na retrospectiva de 1981 e dos 41 incluídos na de 2008, 14 foram vistos na Cinemateca fora do contexto da obra de Fassbinder. E, pode ver-se pela enumeração em cima, os filmes retirados desse contexto tendem a ser os mesmos, sendo que não raramente esses contextos são criados por programas organizados por outras instituições que não a Cinemateca (Ar.co, Goethe Institut, Temps d’Images, Encontros de Cinema de Coimbra). Mesmo a articulação com outras cinematografias se repete – caso da de Douglas Sirk. Claro que há excepções, nesta repetição (as inclusões nos ciclos “Primeiro Século do Cinema” e “História Permanente...”, ou os ciclos temáticos), que me fazem dizer que a incidência do filme é inconclusiva no que diz respeito à fixação do seu lugar no programa da Cinemateca, mas provoca a próxima pergunta, que há já algum tempo se estava a tornar necessária.

A articulação dos filmes em cada carta branca repete-se na programação da Cinemateca?

Equivale a perguntar se a Cinemateca repete a programação das cartas brancas, ou, ainda de outro modo, se há filmes que são sempre programados com os mesmos filmes. O que aliás exigirá uma segunda pergunta, que estará associada a esta: *repetem-se, na programação da Cinemateca, os motivos pelos quais os filmes são programados?*

Claro, se numa carta branca são programados filmes do mesmo cineasta, repetem-se os ciclos dedicados à sua obra, e muitas vezes os filmes são programados no contexto das matinés e das “histórias permanentes” que a Cinemateca vai constituindo através de vários ciclos, ao longo da sua história (e não apenas através daquele que teve esse título, em anos recentes). Não contaremos com esses, pelo menos neste primeiro momento. Procuramos as exceções. Filmes programados numa mesma carta branca e cuja associação se repete, noutra contexto que não contextos habituais e genéricos.

Antes de deixar a família de cineastas com que temos estado a lidar, assinale-se que há um ciclo que repetidamente programa filmes dessas cartas brancas: “Um mar de filmes”, ciclo aliás onde apenas os filmes programados pela família descoberta no campo das cartas brancas têm incidência: da carta branca a Peter von Bagh (1990), *Sommarlek* (e portanto também da de Edgardo Cozarinsky) e *They Were Expendable*, e da carta a Cozarinsky, para além do filme de Bergman, *The Saga of Anatahan* de Josef von Sternberg. Os filmes foram contudo integrados em secções diferentes deste enorme ciclo organizado pela Cinemateca em 1998, a propósito da Expo-98, e integrado no Festival dos Cem Dias e onde, muito simplesmente, “o mar é um personagem central”, diz-se no texto de apresentação do ciclo, no programa de Fevereiro desse ano. Ainda dentro deste ambiente, repete-se na programação da Cinemateca a ligação proposta pela carta branca a Cozarinsky entre *The Saga of Anatahan* e *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) no ciclo “Do ovo da serpente à hora zero: antes e depois da segunda Guerra Mundial”, de 2005, ciclo (e associação) também ela com uma simplicidade temática – *The Saga of Anatahan* tinha sido já programado em “Guerras frias, guerras quentes” de 1995, movido pelo mesmo tema, portanto. Por fim, na carta branca de Béla Tarr assinalam-se várias repetições: *Szegénylegéniek* (Miklós Jancsó, 1965) e *Tokyo Monogatari* (Yasujiro Ozu, 1953) são ambos programados no ciclo “Em plano-

sequência” de 2003; *Shadows*, (John Cassavetes, 1959) e *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) em “Modernidade/Pós-Modernidade anos 60/anos 80” de 1990; o filme de Miklós Jancsó é ainda programado com *Intimni Osvetleni* (Ivan Passer, 1965) em “Novas vagas europeias” (2004), sendo os temas dos ciclos onde estas duas últimas repetições acontecem comuns entre a programação dos filmes das cartas brancas desta família, já o vimos. O que será relevante destacar agora é o modo como estas repetições contextualizam, em parte, a própria obra de Béla Tarr, ainda que de modo mais indirecto do que em ciclos como aquele do tipo “cineastas em contexto”. Isto porque, apesar de os filmes de Béla Tarr terem sido raramente programados pela Cinemateca, numa dessas raras vezes um filme seu integra um dos ciclos onde uma das ligações que propõe na sua carta branca se repete: *Werckmeister Harmoniak* (2000) é programado no ciclo “Em plano-sequência” – para além deste ciclo e da retrospectiva com carta branca, um filme seu foi integrado numa “Semana de Cinema Húngaro”, em 1994, outro em “Anos 90: revelações” (2001), outro na carta branca a José Manuel Costa, e ainda outro na secção “novos de novos” do ciclo “Cinemateca: 50 anos”, em 2008, nada mais.

Descobrem-se depois cinematografias trancadas (ou filmes trancados numa cinematografia). Na carta branca a Edgar Pêra, os filmes integrados na primeira parte do programa não só se repetem, juntos, pelos mesmos ciclos, que aliás têm o mesmo carácter entre si, como são filmes raramente programados fora desse contexto. Circulando (pouco) entre uma “Retrospectiva do cinema francês época muda (1895-1929” de 1962, nos primórdios da programação da Cinemateca portanto, os “Clássicos da Cinemateca Francesa” de 1983, mas sobretudo em “A avant-garde europeia: das origens a 1945” de 1997, ciclo onde todos os filmes programados por Edgar Pêra, nessa tal primeira parte do seu programa, foram vistos (repare-se, um ano após a sua carta branca), com excepção de *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923), que contudo se cruza com os restantes na referida retrospectiva de cinema francês e num ciclo de “cinema e surrealismo”, de 1983, onde também é visto *Entr’acte* (René Clair, 1924), incluído neste programa de Pêra. *Ballet Mécanique* (Fernand Léger/Dudley Murphy, 1924), *Anemic Cinema* (Marcel Duchamp, 1925), *Inflation* (Hans Richter, 1927), *Combat de Boxe* (Charles Dekeukeleire, 1927), *Zweigroschenzauber* (Hans Richter, 1929), *Le retour à la raison*, *Entr’acte*, são portanto programados muitas vezes em articulação, e a propósito dos mesmos temas, na grelha da Cinemateca – sobretudo as vanguardas (há

ainda um ciclo que incide sobre a “vanguarda alemã” e junta os filmes que, entre estes, são alemães). Mais do que isso, são filmes muito raramente programados fora destes contextos. Há duas raras exceções. *Entre'acte* foi também visto na “História Permanente do Cinema” em 2006 e numa Festa do Cinema Francês em 2008, *Anemic Cinema* no módulo do ciclo “Cinema e Pintura”, programado e apresentado por Dominique Païni, e nos “35 anos do Ar.co: a imagem fixa na imagem em movimento”, de 2008. E *Ballet Mécanique* foi visto no programa de Jean Louis Schefer “As imagens efémeras e inquietas”. Sublinhe-se, portanto, que apenas uma vez um destes filmes foi visto fora dos contextos assinalados acima (sobretudo vanguardas, mas também retrospectivas de cinema francês, e o “surrealismo”), em programas desenhados pela Cinemateca.

Há outros casos, mais leves que este, contudo. *Uirá, o Índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1974) e *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1976), da carta branca a Sylvie Pierre, são ambos programados em “Cinema Brasileiro: descobertas e achamentos”, de 2000, e apenas o segundo é programado fora desse ciclo, e uma só vez, na retrospectiva da obra de Glauber Rocha de 1976. Todos os filmes de Charles Chaplin programados por Pedro Costa, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet são programados apenas duas vezes pela Cinemateca Portuguesa, e em ciclos com o mesmo carácter: “Ciclo Charles Chaplin”, de 1989 e “A Vigília do Entrudo: Charles Chaplin e Buster Keaton”, de 2005. Excepção para *His New Job* (1915), visto também no programa organizado pelo Festival Temps d’Images em 2009 e para *A Countess from Hong Kong* (1966), programado mais quatro vezes fora deste contexto – a propósito do estúdio, outras duas a propósito dos actores, e ainda outra no ciclo “O topus ilumina o opus?”. Finalmente, também os filmes programados por Mimmo Rotella são repetidamente associados pela Cinemateca Portuguesa. Cinco dos nove filmes programados na sua carta branca são vistos em “Fellini: dos tempos de Zavattini (Cesar) às fotografias de Zavattini (Arturo)”, de 2004, e quatro destes no “Ciclo Federico Fellini” de 1990; três dos filmes programados por Rotella foram-no também em “Marcello Mastroianni na cidade das mulheres”, de 1997, outros três em “Filmes de Luís de Pina”, de 1991, e dois em “Neo-realismo italiano”, de 2009. Só os filmes *Il Sorpasso* (Dino Risi, 1962) e *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968) ficam de fora desta repetição. Trata-se de uma programação homogénea, aquela que Mimmo Rotella constrói, o que a torna atípica entre as restantes cartas brancas: são programados apenas filmes italianos, feitos num intervalo temporal

restrito (entre finais dos anos 40 e início dos anos 60 – só o filme de Pasolini se afasta ligeiramente destas datas). Todos eles filmes bastante programados pela Cinemateca, articulados por motivos diversificados e não apenas estes aqui referidos. O que a repetição desta articulação assinala é a concordância ou pelo menos a visitação de um *corpus* constituído na programação da Cinemateca, por Mimmo Rotella – significativo portanto que três dos filmes programados por este se tenham repetido no ciclo com os “filmes de Luís de Pina” (em 1991).

É no ciclo “A casa programa para fora de casa” que mais vezes se encontram articulações repetidas pela programação da Cinemateca (excluindo, repito, os ciclos de carácter mais genérico e historicista) – não é por acaso, trata-se de um programa feito pelos seus funcionários, relembro. No programa de Manuel Cintra Ferreira há três (de seis) filmes programados em “B Movie Magic: Visões da América” de 1995, e um outro programado em “Série B” de 1988. Do programa de Antónia Fonseca, dois filmes são também vistos em associação em “Tema e Variações na História do Cinema” (2005/2006). Três dos oito filmes programados por Rita Azevedo Gomes são também vistos juntos em “O topus ilumina o opus?”. *The Man I Killed – Broken Lullaby* (Ernst Lubitsch, 1932) e *Hangmen also Die* (Fritz Lang, 1943), da carta branca a Luís Miguel Oliveira, são programados em “Cinema e guerra”, em 1989. E dois filmes programados por Manuel Mozos são colocados no contexto da obra de Nicolas Ray no ciclo “Nick Ray: ecos, prolongamentos, descendências”: *Badlands* e *El Sur*.

Entre os casos mais raros nestas coincidências, por aproximarem, mais do que uma vez, filmes de cinematografias e/ou datas muito distantes, assinala-se a repetição do ciclo “Não” (2011) na carta branca a Enrico Ghezzi com a articulação de *Branca de Neve* (João César Monteiro, 2000) e *They Live* (John Carpenter, 1988) – o que na verdade corrobora o que se disse acima sobre o programa de Ghezzi. Para terminar, é de destacar a programação (e sua repetição) de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1948): associado *La terra trema* (Luchino Visconti, 1950) na carta branca a Helma Sanders-Brahms, voltando, no ciclo “Cinema e Real”, de 1996, a ser programado numa carta branca (a Pedro Costa, Jean-Marie Straub e Danièle Huilet) numa associação – com *Sicília!* (dos próprios Straub/Huilet, filme de 1999) – repetida por Jean Louis Schefer no programa que desenha para o primeiro módulo do ciclo “Cinema e Pintura” (em 2001). A repetição destas articulações é especialmente significativa quando percebemos que nenhum dos filmes é muito programado pela Cinemateca: *Sicília!* foi visto mais uma

vez, para além destas duas, no ciclo “Comboios nos Filmes” (2000); *La terra trema* foi considerado “Herança de Flaherty” no ciclo organizado em volta desta e da própria obra de Robert Flaherty, em 1984, e foi ainda incluído em “Um Mar de Filme” e em dois ciclos sobre o neo-realismo: “Um País, um Género: a Itália e o Realismo” (2007) e “O Neo-Realismo” (2009). *Los olvidados* foi programado mais vezes (seis para além destas quatro): três ciclos movidos pelo seu autor (“Ciclo Luís Buñuel”, 1982; “Programa Rotas – Cinemateca Portuguesa no Porto, Buñuel no México: Demónios e Carnes”, 1997 e “Histórias do Cinema: Marias / Buñuel”, 2011), uma vez na “História Permanente do Cinema”, em 2006, e outras duas vezes, uma em “Melodramas do Passado, Fantasmas do Presente”, de 1997, outra em “Futuro Sustentável”, em 2009, sessões organizadas em colaboração com o Banco Espírito Santo e com o Jornal Expresso, e para acompanhar um ciclo de conferências promovido por ambos, sobre o tema.

CONCLUSÃO

a partir da programação do cinema português (na Cinemateca Portuguesa)

Há outra cinematografia trancada nos programas da Cinemateca Portuguesa.

Entre 1958 e 1981 não são programados filmes portugueses fora de contextos especificamente criados para eles (retrospectivas, panoramas, etc.) – com excepção para os recorrentes ciclos “Filmes da Cinemateca”, que nos seus primeiros anos (o primeiro é de 1968) vão programando um ou dois filmes portugueses entre outros, estrangeiros, sempre em número avassaladoramente mais elevado (para cima de 20 filmes no total). Ou, excepção também, para os ciclos que assinalam o aniversário da Cinemateca. “Cinema à margem”, ciclo de 1981, ano em que também se programa pela primeira vez um ciclo exclusivamente dedicado à obra de um cineasta português (Manoel de Oliveira), é o primeiro programa onde há uma considerável mistura entre o cinema português e outros, ainda assim restritos (apenas filmes de países da América do Sul e de Espanha são exibidos): de cerca de 40 filmes programados nesse ciclo (em “formatos reduzidos”, lemos na apresentação – sobretudo 8mm e super 8mm), metade são portugueses. Até 1990 esta tendência mantém-se: esporadicamente, um ou dois filmes portugueses são programados em ciclos temáticos, dominados por cinematografias estrangeiras (por exemplo, “Filmes e Censura”, de 1982 ou “Ciclo de cinema musical”,

de 1986, com mais filmes portugueses mas onde estes foram, quase todos, programados num bloco, no fim do programa), mas na grande maioria dos casos são criados contextos específicos para a programação dos filmes portugueses (“Panorama do cinema português”, em 1980, ou “Encontros com o Cinema Português”, em 1982, ou ainda “90 anos de Cinema Português”, em 1986). Mas mesmo depois de 1990, época em que o número de programas aumenta drasticamente e o seu objecto se desmultiplica, esta tendência mantém-se: deixa de ser possível encontrar anos de programação em que não haja ciclos que misturam esta com outras cinematografias, mas o seu número é reduzido se o compararmos com o número total de programas (em 1992, por exemplo, 3 programas em cerca de 40 mostram filmes portugueses entre outros; em 1995, 7 ciclos em 27; em 1996, 9 ciclos em 33, onde se incluem três cartas brancas a cineastas portugueses, onde se misturam os seus filmes com outros escolhidos por si: Fernando Lopes, Paulo Rocha e Edgar Pêra – neste último caso, é o próprio cineasta a programar os seus filmes com outros).

A partir dos anos 2000, começam a integrar-se com mais intensidade os filmes portugueses numa história do cinema do mundo – “Primeira Vez” (2000) ou “Anos 90: revelações” (2001) são bons exemplos disto. Ainda que se mantenha a tendência (em 2000, 5 ciclos em cerca de 45 misturam cinematografias), é mais frequente integrar o cinema português em ciclos que propõem declaradamente uma escrita da história do cinema. O enorme e permanente programa da história do cinema, iniciado em 2006, interrompe, contudo, drasticamente, o progressivo desvio a esta lógica de programação: nenhum ciclo anual do “História Permanente do Cinema” exhibe filmes portugueses, com excepção do ciclo de 2011 (que integra um filme, *Sarilho de Fraldas*, de Constantino Esteves, 1966) – e é significativo que, já depois do período considerado neste exercício com as cartas brancas (ou seja, depois de 2011), a Cinemateca tenha deixado cair esta e criado outra rubrica regular, “História Permanente do Cinema Português”, exclusivamente dedicada a programar filmes portugueses, claro.

É fácil perceber que esta tendência coloca um problema de programação. O cinema português foi regularmente programado ao longo de toda a história da Cinemateca Portuguesa, já vimos como, inclusivamente, os primeiros programas foram todos dedicados exclusivamente a ele. Não é um problema de selecção que está aqui em causa, portanto – ainda que se pudesse tornar um problema dessa natureza, se nos dedicássemos a analisar que filmes, de que cineastas, são programados com mais

regularidade (porque é fácil encontrar regularidade a esse nível). São muitos os ciclos dedicados a questões do cinema português, desde os mais generalistas (os primeiros), até aos temáticos (o ciclo “O teatro vai ao cinema”, de 1996, por exemplo, integra exclusivamente filmes portugueses) ou àqueles que propõem entradas precisas nesta cinematografia (por exemplo, o ciclo “Escritores do Cinema Português”, em 2007, ou “Os grandes directores de fotografia do cinema português”, de 2005), ou mesmo ciclos com propostas de leitura sobre esse *corpus* – e a este nível é especialmente interessante observar que, quando a rubrica “Um País, um Género” (2007) se concentra no cinema português, o tema seja: “Portugal no Cinema Português”, fechando, também assim, esse cinema num território. Ao longo de toda a história da sua programação, a Cinemateca procurou construir, através dos seus programas, uma cinematografia, um território muito preciso, analisável através de cortes diversos, para o cinema português. Há excepções grandiosas e importantes a esta tendência – talvez a mais forte seja uma das primeiras, o ciclo “Manoel de Oliveira em contexto”, em 1988, onde os filmes deste cineasta (um dos mais programados, depois, em ciclos que misturam cinematografias – mas também um dos cineastas mais prolíferos) são postos em contacto com filmes de origens muito diversas, ciclo onde uma leitura da sua obra é tornada completa precisamente através deste contacto. Mas esta tendência não deixa, ainda assim, de ser dominante e relevante, e sobretudo de elucidar a tarefa que a Cinemateca (ainda que em parte) reserva para a programação.

Esta prática e este papel não são incomuns entre os programas de outras cinematecas, já vimos, aliás, como parte do trabalho inicial destes foi a definição de uma cinematografia para o cinema nacional. É uma prática que facilmente se integra no movimento que o programa desenvolvido pelos Anthology Film Archives, no princípio dos anos 70, radicaliza. Um movimento simultaneamente de fixação (de institucionalização) de um território de filmes – justamente, uma cinematografia – e de defesa, pela especificidade, exclusividade e fechamento (de fronteiras), desse mesmo território. Claro que se poderia considerar estarmos perante um caso particular, que o cinema português, pelas suas características próprias ou específicas, se tornaria um caso excepcional e improgramável²¹⁶. Talvez assim seja, de facto. Contudo, não só – como já

²¹⁶ Há bons exemplos, casos de programas que parecem literal e directamente afirmar isto mesmo. Roberto Turigliatto programa uma retrospectiva de cinema português (1970-1999) no Festival de Turim de 1999 chamando-lhe “a excepção portuguesa” no texto que a introduz, no catálogo. Entre 2001 e 2004, Regina Guimarães e Saguenail realizam, com produção da Fundação Calouste Gulbenkian, uma série onde remisturam sequências de filmes portugueses “do último quartel do século XX” em volta de 6

vimos a propósito da carta branca a Manuel Mozos – o improgramável é programado e programável enquanto tal, o que quer dizer que a definição e isolamento de cinematografias é apenas reflexo de uma certa concepção e prática de programação, como também a facilidade com que se integra esta tendência na dinâmica da programação de outros museus do cinema (sobretudo no seu impulso inicial), e a força das exceções a esta regra na própria programação da Cinemateca, levantam dúvidas sobre esta especificidade e fazem (pelo menos) perguntar sobre o carácter programado dessa excepção.

De qualquer modo, esta tendência, em continuidade com aquilo que se descobriu no exercício exploratório iniciado com os programas das cartas brancas, aponta para uma fixação que poderíamos bifurcar em duas vias: por um lado, a fixação de um *território*, que em certa medida corresponde ao território do programador – que é tanto o programador profissional como o programador institucional, e cujo nome corresponde a um *corpus* de filmes (há filmes que são programados na Cinemateca, outros que não entram ou não são integrados nos seus programas, e o mesmo acontece com certos programadores individuais, já o vimos) – mas que noutra e mais larga medida corresponde à definição de cinematografias (conjuntos pré-ordenados de filmes). Por outro lado, a fixação dos lugares dos filmes nos e pelos programas (fixação que na secção anterior vimos bater nas cartas brancas e que depois as vimos reflectir), e que corresponde à definição de um percurso ou de uma *circulação* nesse conjunto fixo de filmes (no território). As duas fixações correspondem às duas vias pelas quais a programação age e pressiona o cinema, organizando-o para ser visto, e ambas ficam expostas no exercício com as cartas brancas que acabou de ser feito: das duas maneiras, aquilo que os exercícios anteriores permitem ver é que as cartas brancas programadas na Cinemateca Portuguesa são *sintoma* de uma fixação, cristalização, instituição que, não sendo completamente identificável ou legível quando se tomam estes programas isoladamente, se torna clara e elucidativa quando estes servem de entrada num programa que os envolve e, sobretudo, os integra.

problematizações, problemas cuja apresentação percebem ser eficazmente orientada pela pergunta assim central “o que há de português no cinema português?” – pergunta que o ciclo da Cinemateca “Um país, um género: Portugal no cinema português” também parece fazer. Regina Guimarães e Saguenaíl chamaram à sua série *O Nosso Caso*.

É por serem espaço de visibilidade de qualquer coisa que estaria invisível sem este trabalho de análise – a instituição de um modo de ver – que se usa aqui a palavra “sintoma”. Mas o uso do termo é problemático. Primeiro porque o sintoma exige uma relação entre a visibilidade e a invisibilidade que é difícil de identificar no campo abordado aqui: espaço onde mais declaradamente se afirma a intuição (o inconsciente) do programador, as cartas brancas estão à partida dominadas por uma prática onde mais drasticamente se joga o princípio de invisibilidade (de princípios, de critérios, de intenções) da prática da programação. Ao usar aqui o termo propõe-se uma inversão deste princípio: é aqui o inconsciente (do programador) que aparece como sintoma (da instituição). Isto não é apenas dizer que a instituição (de um modo de programar) trabalha no inconsciente do programador e força o modo como ele desenha os seus programas – eventualmente averiguável sobretudo no caso dos programadores não profissionais que aceitam as cartas brancas da Cinemateca Portuguesa, num movimento aproximável provavelmente daquilo que faz com que se fale da influência dos programas da Cinemathèque Française sobre os realizadores da chamada Nouvelle Vague; mas sim, que o inconsciente (declarado, discursivo) do programador veicula (e protege) essa instituição.

O segundo problema no uso do termo “sintoma” na apresentação deste exercício é que o sintoma supõe a (necessidade da) cura. Sustentado por uma teoria formulada sobretudo no campo do saber médico, e de forma muito influente pela psicanálise, o sintoma exige a identificação de uma patologia, é instrumento de identificação de uma doença que se quer curar, resolver, identificação que depende de uma análise de tipo particular e específico, uma análise baseada no princípio da interpretação – método que é aliás aquilo que identifica e assim define que qualquer coisa é sintoma (de outra, desconhecida). É (também) por operar fora da (ou mesmo contra a) interpretação que o uso do termo é problemático, neste texto. Mas, tal como a teoria que o influenciou, ainda que a investigação que aqui se desenvolveu use termos caros à metodologia psicanalítica, aquilo que aqui se dá a ver ultrapassa largamente o campo do sujeito (envolve-o, informa-o). E embora seja necessário passar por este (sujeito), a descrição da função da programação contribui (espero) para perceber até que ponto este sujeito é programado (numa certa medida, ele é mesmo o objecto da programação). Ou seja, se por um lado o sintoma clarifica a relação (de tipo particular) entre invisível e visível que está em jogo (é jogada) pela programação do cinema, por outro lado, o mesmo termo

permite perceber até que ponto a prática da programação ultrapassa programadores e espectadores, e constitui um campo onde estes são jogados e definidos enquanto reflexos uns dos outros: a programação age pela definição de um território e de circuitos fixos nesse território, que os primeiros desenhavam e os segundos percorrem. Esta história ultrapassa-os e, mais radical, desenha-os a ambos. Se no segundo caso isto é fácil de sustentar – é difícil para um espectador sair dos circuitos ordenados e exclusivos de filmes, e mesmo quando encontra maneiras de subverter a apresentação ordenada do programa, rapidamente se soube tomar, integrar e voltar a modelar esse circuito desordeiro –, no primeiro caso isto é mais difícil de ver. A repetição encontrada no exercício com as cartas brancas comprova-o, contudo, radicalmente: aí se percebe que, ainda que a cada nome, de cada programador, corresponda um programa específico, ele ao mesmo tempo entra e é diluído numa rede onde se repetem os filmes e os seus lugares, e onde se repetem contextos que, ainda que sejam postos a funcionar por esse programador, estão constituídos fora dele; ou então, mais drasticamente no caso dos profissionais, constitui ele próprios territórios num movimento que o ultrapassa e o integra, e que corresponde, historicamente, ao próprio movimento da programação.

No campo aparentemente e à partida livre das cartas brancas projecta-se uma história institucionalizada do cinema, uma história que a programação justamente institui e uma instituição que aprendeu a esconder. Uma instituição que trabalha pela fixação de territórios ordenados, onde os filmes são disciplinados e postos a ocupar lugares certos. O espectador é reflexo dessa fixação, e o seu lugar – de modo mais ou menos directo – é desenhado por estes programas: não é de todo inócuo que quando, em 2002, a Cinemateca Portuguesa apresenta um programa sobre a sua história, o faça através de um ciclo construído a partir das escolhas (dos seus) espectadores. Pese embora a constituição do território do programador ser um problema relativamente novo – depende de uma relação de tipo segundo e novo com o cinema (e, por arrasto, com os seus espectadores) que os primeiros exibidores e os seus programas não estabeleciam –, esta constituição não está longe da fixação dos lugares dos filmes num programa de que o primeiro gesto pode ter sido a elaboração de fórmulas para os programas e a fixação de géneros, mas cuja acção permanece ao longo de todas as práticas de programação, e define mesmo aquilo que a programação é. Esta instituição de tipo novo, que depende de um reconhecimento, defesa e elogio do trabalho do programador, figura menor ou

diluída nos primeiros programas de cinema, vinha sendo contudo preparada desde as primeiras projecções.

Dar conta do uso e função dos títulos, nas vistas primeiro, nos programas depois, tal como foi feito aqui, ajuda a perceber isto mesmo: se, mais claramente quando colocado no início de uma vista tornando-a independente e apta a ser integrada num programa (um programa que desembocaria na fixação fílmica), o título (no primeiro caso, o intertítulo) é instrumento de previsibilidade do espectador, quando é posto ao serviço da técnica classificatória dos primeiros cineclubes, e mesmo das primeiras cinematecas, a sua função mantém-se intacta. Ainda que actue num segundo nível, ou seja, ainda que trabalhe já não para orientação do olho do espectador por uma imagem nova, ampla e carregada de signos (parafraseio Noël Burch), mas para sua orientação num território de imagens, esse sim novo, os títulos procuram isso mesmo: orientar. E nisso são apenas um dos instrumentos de uma técnica mais lata que define o próprio gesto programador.

Quer seja através de uma articulação que procura espantar, mas também receber e integrar o espectador (o que depende da eficácia de um equilíbrio, fino mas fundamental, entre novidade e repetição), quer seja através do estabelecimento e manutenção de categorias e conjuntos fílmicos (que começam por organizar géneros e depois cinematografias), os programas de cinema procuram ao mesmo tempo constituir e organizar um território, e orientar (modelar) a circulação do espectador nesse mesmo território – numa técnica que não está longe do movimento que se resolve no filme.

*

Le problème théorique et pratique qui s'est posé aux cliniciens a été de savoir s'il serait possible de faire entrer dans une représentation spatialement lisible et conceptuellement cohérente, ce qui, de la maladie, relève d'une symptomatologie visible, et ce qui relève d'une analyse verbale. Ce problème s'est manifesté dans une difficulté technique très révélatrice des exigences de la pensée clinique : le tableau. Est-il possible d'intégrer dans un tableau, c'est-à-dire dans une structure à la fois visible et lisible, spatiale et verbale, ce qui est perçu à la surface du corps par l'œil du clinicien, et ce qui est entendu par ce même clinicien du langage essentiel de la maladie ? (...) Mais il est évident que la structure analytique n'est pas donnée

ni révélée par le tableau lui-même ; elle lui était antérieure et la corrélation entre chaque symptôme et sa valeur symptomatologique a été fixée une fois pour toutes dans un a priori essentiel ; sous sa fonction apparemment analytique, le tableau n'a pour rôle que de répartir le visible à l'intérieur d'une configuration conceptuelle déjà donnée. Le travail n'est donc pas de mise en corrélation, mais de pure et simple redistribution de ce qui était donné par une étendue perceptible dans un espace conceptuel défini à l'avance. Il ne fait rien connaître; il permet tout au plus de reconnaître.²¹⁷

Ao analisar as fundações da medicina moderna, Foucault (em *Naissance de la clinique*) encontra no quadro uma técnica fundamental: máquina que simultaneamente descreve e programa, através da síntese e do esquema, o quadro (clínico) é um instrumento lógico de análise e de integração (reconhecimento) da doença.

As duas vias pelas quais o quadro sintomatológico age podem ser aplicadas ao programa de cinema: por um lado a mesma redução e simplificação (síntese) é apta para perceber a fixação de lógicas de programação (que desembocam mesmo na formatação de grelhas fixas) e apta também para perceber a sua acção sobre o espectador (um espectador programado por essa formatação, recebido num quadro – uma grelha – que o reconhece). Relembro a separação, a distribuição claramente bifurcada de filmes entre as “histórias permanentes” e as “matinés” da Cinemateca, e a importância que o horário tem para a definição de uma certa cinefilia, destacada por Jonathan Rosebaum (ver rodapé 215): a uma grelha onde os filmes ocupam lugares previsíveis e fixos, e a um horário, corresponde a construção e depois o reconhecimento de um espectador. Seja através de uma grelha sempre cosida por idas e regressos ou repetições e novidades, seja através da identificação prévia daquilo que se irá ver, seja através da definição dos clássicos e das margens, a programação tem trabalhado para o desenho de um campo, um contexto, um território onde o espectador é recebido, integrado e sobretudo esperado – não é por acaso que o “para quem se programa” é recorrentemente apresentado como um problema da programação, problema sempre associado ao “onde se programa”: a eficácia da programação depende de um reconhecimento dos destinatários (assim sempre previstos) do programa.

²¹⁷ Foucault, Michel. *Naissance de la clinique* (1963). (Paris : Quadrige/puf, 2007), 113-114.

Se poderíamos considerar que o quadro clínico tem uma especificidade difícil de extrapolar para outros campos, é o próprio Foucault (em *Surveiller et Punir*) que encontra a técnica do quadro noutra prática de controlo e ordenamento dos corpos:

Les disciplines en organisant les “cellules”, les “places” et les “rangs” fabriquent des espaces complexes : à la fois architecturaux, fonctionnels et hiérarchiques. Ce sont des espaces qui assurent la fixation et permettent la circulation ; ils découpent des segments individuels et établissent des liaisons opératoires; ils marquent des places et indiquent des valeurs; ils garantissent l’obéissance des individus, mais aussi une meilleure économie du temps et des gestes. Ce sont des espaces mixtes : réels puisqu’ils régissent la disposition de bâtiments, de salles de mobiliers, mais idéaux, puisque se projettent sur cet aménagement des caractérisations, des estimations, des hiérarchies. La première des grandes opérations de la discipline, c’est donc la constitution de “tableaux vivants” qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées. (...) Tactique, ordonnancement spatial des hommes; taxinomie, espace disciplinaire des êtres naturels; tableau économique, mouvement réglé des richesses. Mais le tableau n’a pas la même fonction dans ces différents registres. Dans l’ordre de l’économie, il permet la mesure des quantités et l’analyse des mouvements. Sous la forme de la taxinomie, il a pour fonction de caractériser (et par conséquent de réduire les singularités individuelles), et de constituer des classes (donc d’exclure les considérations de nombre). Mas sous la forme de la répartition disciplinaire, la mise en tableau a pour fonction, au contraire, de traiter la multiplicité pour elle-même, de la distribuer et d’en tirer le plus d’effet.²¹⁸

Entre o quadro clínico, dependente de uma identificação e encaixe dos sintomas visíveis numa estrutura gráfica pré-existente, e o pôr em quadro das estruturas, arquitectónicas e hierárquicas, disciplinares, está então uma mesma função classificatória, assente numa redistribuição (dos sintomas, dos corpos) por uma estrutura (gráfica ou arquitectónica) definida à partida; uma redistribuição (*répartition*, nas duas citações feitas acima) baseada no princípio do reconhecimento, uma estrutura que assim não permite exterior ou excepção, e que serve e é desenhada para encaixar tudo o que

²¹⁸ Foucault, Michel. *Surveiller et Punir* (1975). (Paris : Gallimard, 2004), 150-151.

observa. Trata-se então, em ambos os casos, de uma estrutura que prevê e ordena, no caso do quadro clínico definindo assim o que existe e pode ser (re)conhecido enquanto doença, no caso da prisão, para tornar eficaz (produtiva) a multidão que trata. Ora, ao prever, o quadro programa.

Não é difícil colocar a sala de cinema no complexo arquitectónico que vem resolver o lugar da prisão na nova concepção das penas (na sua relação com os delitos ou crimes) analisada em *Surveiller et Punir*. Também ela tem um desenho que organiza, ordena e mantém a multidão controlada porque repartida pelos seus lugares, e assim tornada eficaz (produtiva). Isto é assim também por via da programação, cuja acção tem afinidades com a função do quadro de Foucault. Desde logo, o programa é aquilo que orienta o uso e a ocupação da sala (e furar o programa é uma maneira de deturpar e subverter um modo de estar na sala). Depois, agindo em complementaridade, o programa de cinema e o filme integram o espectador (num espaço físico ou imaginário), pondo-o a funcionar num certo sentido. Relembro, aliás, a este nível, as conclusões de Jonathan Crary sobre o regime visual inaugurado pela modernidade, e as associadas transformações técnicas da produção das imagens, que trabalham para uma integração do sujeito no próprio mecanismo de produção das imagens: essa integração exige que o observador seja posto no seu lugar e aí seja posto a funcionar – e a programação é um instrumento disso mesmo.

Mas não é só ao nível do comportamento num espaço que o quadro (foucauldiano) é relevante para compreender a força da programação, e que a função da grelha do programa se aproxima da função do quadro no complexo (e projecto) arquitectónico da prisão e do espaço disciplinar. A acção classificatória e redistributiva do quadro, o modo como age pela repartição da multidão por espaços e categorias ordenados e manuseáveis, ecoa na acção classificatória que os programas começaram, desde cedo, a operar sobre o cinema – definindo nesse gesto, não só o cinema que se vê, mas o cinema que se faz (num movimento que a recente tomada da tarefa da produção por alguns festivais de cinema continua e torna claro). Se numa primeira análise se poderia considerar que essa acção tinha, apenas, por campo e horizonte o ordenamento das imagens, é preciso lembrar, primeiro, que esse ordenamento se baseava num princípio de previsibilidade do espectador – de várias maneiras convidando-o a entrar num “ritual de reconhecimento” e mantendo-o aí – e, depois, que esse ordenamento simultaneamente define um território e as directrizes de uma circulação.

Gilles Deleuze percebe a força (paradigmática) do quadro foucauldiano e expande-a. Cito Deleuze em *Foucault*:

Quand Foucault définit le Panoptisme, tantôt il le détermine concrètement comme un agencement optique ou lumineux qui caractérise la prison, tantôt il le détermine abstraitement comme une machine qui non seulement s'applique à une matière visible en général (atelier, caserne, école, hôpital autant que prison), mais aussi traverse en général toutes les fonctions énonçables. La formule abstraite du Panoptisme n'est donc plus "voir sans être vu", mais *imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque*. On précise seulement que la multiplicité considérée doit être réduite, prise dans un espace restreint, et que l'imposition d'une conduite se fait par répartition dans l'espace, ordonnance et sériation dans le temps, composition dans l'espace-temps... C'est une liste indéfinie, mais qui concerne toujours des matières non-formées, non-organisés, et des fonctions non-formalisées, non-finalisées, les deux variables indissolublement liées. Comment appeler cette nouvelle dimension informelle ? Foucault lui donne une fois son nom le plus précis : c'est un "diagramme", c'est-à-dire un "fonctionnement abstrait de tout obstacle ou frottement... et qu'on doit détacher de tout usage spécifique". Le *diagramme*, ce n'est plus l'archive, auditive ou visuelle, c'est la carte, la cartographie, coextensive à tout le champ social. C'est une machine abstraite.²¹⁹

Embora mantenha a função distributiva que também definia o quadro, o diagrama expande a dimensão meramente espacial (descritiva) desta técnica, abarcando também uma dimensão temporal (ordenamento e seriação) e espaço-temporal (composição). O diagrama extrapola a dimensão estritamente gráfica de distribuição dos corpos no desenho arquitetónico da prisão, ou de distribuição dos sintomas pelo esquema clínico de reconhecimento da patologia, para se transformar numa "máquina

²¹⁹ Deleuze, *Foucault*, 42. É na seguinte passagem de *Surveiller et Punir* que Foucault usa o termo "diagrama", uso a que Deleuze se refere nesta citação: « Le camp [prisonal], c'est le diagramme d'un pouvoir qui agit par l'effet d'une visibilité générale. Longtemps on retrouvera dans l'urbanisme, dans la construction des cités ouvrières, des hôpitaux, des asiles, des prisons, des maisons d'éducation, ce modèle du camp ou du moins le principe qui le sous-tend : l'emboîtement spatial des surveillances hiérarchisées. Principe de l'«encastrement». Le camp a été à l'art peu avouable des surveillances ce que la chambre noire fut à la grande science de l'optique. » *Surveiller et Punir*, 174.

abstracta” que descreve os mecanismos e os circuitos pelos quais o poder age. Diz Deleuze (e cita Foucault):

Qu’est-ce qu’un diagramme? C’est l’exposition des rapports de forces qui constituent le pouvoir, d’après les caractères analysés précédemment. “Le dispositif panoptique n’est pas simplement une charnière, un échangeur entre un mécanisme de pouvoir et une fonction, c’est une manière de faire fonctionner des relations de pouvoir dans une fonction, et une fonction par ces relations de pouvoir”.²²⁰

Na leitura que Deleuze faz de Foucault, o poder é por definição operativo (“Le pouvoir n’a pas d’essence, il est opératoire. Il n’est pas attribut, mais rapport”²²¹). Não é um atributo que possamos identificar ou atribuir a alguém, é uma relação – precisamente o termo que mais se aproxima, para Deleuze, da definição da *imagem-movimento*, relembro²²² –, funciona como distribuidor de pessoas e coisas, palavras também e imagens (distribuidor de singularidades, dirá²²³) numa rede de conexões, impondo-lhes uma conduta (“l’imposition d’une conduite se fait par répartition dans l’espace, ordonnance et sériation dans le temps, composition dans l’espace-temps”, na citação acima). Ao dispor no espaço, ao ordenar no tempo, o diagrama é a máquina que expõe as ligações entre forças que constituem o poder (relacional). É um mapa, diz Deleuze (“un diagramme est une carte, ou plutôt une superposition de cartes.”²²⁴), que não só lida com espaço, mas também com tempo.

O carácter abstracto do diagrama decorre da definição do poder como um complexo de forças: “On ne demande pas «qu’est-ce que le pouvoir? et d’où vient-il?», mais : comment s’exerce-t-il? Un exercice de pouvoir apparaît comme un affect, puisque la force se définit elle-même par son pouvoir d’affecter d’autres forces (avec

²²⁰ Deleuze, *Foucault*, 44

²²¹ *Ibid.*, 35.

²²² *Foucault* foi publicado logo depois da saída de *L’Image-Temps*, o segundo volume do livro de Deleuze sobre o cinema, o que se torna significativo no corpo do texto, quando recorre a ideias caras à terminologia do cinema (“découpage” por exemplo), ou pela analogia que Deleuze encontra entre certas iniciativas do pensamento foucauldiano e estratégias do cinema contemporâneo (nomeadamente a relação de afastamento, criadora de interstícios entre a palavra e a imagem, no cinema de Straub, Sybeberg ou Duras, e que levarão Deleuze a dizer: “Foucault est singulièrement proche du cinéma contemporain.” (72).

²²³ *Ibid.*, 80.

²²⁴ *Ibid.*, 51.

lesquelles elle est en rapport), et d'être affectée par d'autres forces."²²⁵ O diagrama é a máquina que põe as transformações que decorrem da acção destas forças a funcionar, e ao mesmo tempo a exposição desse funcionamento. O seu tempo é assim o do futuro ("Il ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant")²²⁶ e o espaço que resulta da sua acção, o espaço do poder, é um espaço sem centro, não unificado, um "espaço serial" que só existe enquanto espaço de transformação, em movimento²²⁷. Quando se interessa pela presença e função dos mapas nos filmes, Tom Conley, já o vimos, emprega o termo, sublinhando que também um filme pode ser considerado a exposição de relações de força, e que também um filme – como um diagrama – programa a realidade com a qual se relaciona. Conley descreve o mapa como uma forma que controla, guia e programa a percepção, e diz o mesmo dos filmes.

A programação faz parte das relações de força que Foucault identifica no sistema punitivo inaugurado no final do século XVIII (em *Surveiller et Punir*), relações de que Deleuze decalca a sua definição da máquina diagramática: distribuir no espaço (prender, serializar, por exemplo), ordenar no tempo (programar), compor no espaço-tempo (todas as acções que constituem uma força produtiva cujo efeito é maior que as suas partes). Programação aparece então, no texto de Deleuze, como uma das relações de forças que o diagrama descreve e faz agir, acção que define a operatividade do poder. Acrescentando à acção espacial do quadro, mais simples, onde contudo era já possível identificar uma acção programadora (a definição de uma *conduta* através de um desenho que a previa e encaixava, não permitindo nenhum exterior ou nenhuma excepção), o diagrama, e a sua afinidade com o nosso objecto, permitem com mais clareza perceber que a programação é simultaneamente uma força – que *affecta* e age sobre as coisas (as imagens) – e uma função – que desenha a relação (de poder) entre as coisas (as imagens), de que decorre a relação que os espectadores terão com elas (relação que também a programação põe a funcionar).

Recapitulando, o diagrama é uma máquina que programa, e a programação é diagramática: não só porque é ordenação no tempo, mas também porque distribui

²²⁵ Ibid., 78.

²²⁶ Ibid., 43. E continua : "Il [diagrama] ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. Il n'est pas sujet de l'histoire, ni qui surplombe l'histoire. Il fait l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de points d'émergence ou de créativité, de conjonctions inattendues, de continuums improbables. Il double l'histoire avec un devenir."

²²⁷ Ibid., 35 e 91.

forças, acções – tanto das imagens como, num movimento especular, dos espectadores perante elas. Ou seja, ao distribuir filmes (o que inclui seriá-los mas também classificá-los, organizá-los em conjuntos, filtrá-los, ordená-los), a programação está também a distribuir as pessoas que os recebem – não é por acaso que se consegue estudar o público por horários, por exemplo nas cinematecas, e que há um efeito de *reconhecimento* perante os espectadores de qualquer cinemateca do mundo. A programação é uma função diagramática, que distribui e programa porque é o processo pelo qual se controla e dirige a percepção (como um mapa).

Enquanto distribuição, mas também enquanto ordenação no tempo, a programação pode, no cinema, ser aproximada da montagem: são ambas modos de colocar as imagens (filmes, planos) a funcionar de uma determinada maneira e num certo sentido. São ambas maneiras de definir um território (organizado numa forma, o filme, ou num contexto, no caso do programa) e, sobretudo, são ambas maneiras de definir uma orientação (do olho pela imagem, do corpo pela grelha).

Identificar o lugar da programação na inversão, revolucionária, que fará com que Jonathan Beller conclua, em *The Cinematic Mode of Production*, que o inconsciente é um produto do cinema²²⁸ ajuda a compreender até que ponto, e de que modo, a programação do cinema age para lá (apesar de sempre através) da gestão de uma imagética.

(...) Metz speaks of the three machines of cinema – the outer machine (the cinema industry), the inner machine (the spectator’s psychology), and the third machine (the cinematic writer) – and proposes that “the institution [the coordination of the three machines] has filmic pleasure alone as its aim”. Metz argues that “cinema is a technique of the imaginary” and indeed modifies spectators through a system of “financial feedback”. These claims are appropriate to the moment of psychoanalytic theories of the cinema in which the cinema is believed to engage the dynamics of an existing psyche. However, the scope of today’s (counter)revolution – a revolution that at first glance might appear merely as a technological shift – emerges from a reversal of these very

²²⁸ Beller, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production* (Hanover: Dartmouth College Press, 2006), 17: “(...) let me pursue my reversal of the assumption that cinema and cinematic form emerge historically out of the unconscious (...) by saying that the unconscious emerges out of cinema.”

terms: the imaginary is a technique (a technology) of cinema, or rather, of mediation generally.²²⁹

A planificação e a montagem – que aproxima das linhas de montagem fabris e industriais²³⁰ – são, para Beller, instrumentos de uma codificação do espaço e do tempo, que, por ter afinidades com o próprio processo de percepção, a organiza e modela. Passando pela programação da máquina (literalmente, a moviola), o cinema é, para Beller, operador de um tipo de programação muito mais lato através do qual se orienta a legibilidade do mundo, e o próprio comportamento. O cinema será assim o operador de uma programação do social (*social programming*). Mas isto não apenas porque através do cinema (dos filmes) as pessoas aprendem eventualmente a relacionar-se ou a mexerem-se, e portanto o cinema aja, modelando, sobre o sujeito a partir do seu inconsciente, mas sim porque – proposta mais lata, mais específica e mais radical – o próprio inconsciente é produzido pelo cinema: é uma cena, como a cena cinematográfica, onde um sujeito é encaixado e posto a circular para se tornar produtivo (“Cinema is an orchestration of the unconscious and the unconscious is a scene of production.”²³¹). Há assim uma inversão e uma radicalização entre os termos da relação entre o cinema e a psicanálise, levando a que Beller conclua, constatando a justa coincidência entre o aparecimento da teoria do inconsciente de Freud e das primeiras sessões de cinema, que a psicanálise é o sintoma do cinema²³².

Na base desta inversão está, por um lado, a aproximação do filme ao dinheiro e, por outro, a promoção de uma circulação, em que ambos se aproximam (filme e dinheiro). Beller clarifica-o numa observação de *O homem da câmara de filmar*, de Dziga Vertov (1929): “The ‘vanishing mediator’ – in Vertov’s case, film, not money – subjects visual objects to the laws of cinematic exchange by abstracting them into the medium of exchange and putting them into circulation.”²³³ Os objectos aparecem, então, autonomizados e integrados numa lógica de trocas (de mercado), definidas

²²⁹ Ibid., 11 (parêntesis rectos e itálicos do autor).

²³⁰ “Early cinematic montage extended the logic of the assembly-line (the sequencing of discreet, programmatic machine-orchestrated human operations) to the sensorium and brought the industrial revolution to the eye.” Ibid., 9

²³¹ Ibid., 26.

²³² Ibid., 19.

²³³ Ibid., 59.

cinematograficamente: “Cinema implies the tendency toward the automation of the ‘subject’ by the laws of exchange.”²³⁴. Nesta teia (na grelha que o cinema produz), o sujeito é posto a produzir – e Beller dá o exemplo de um anúncio do Mypoints.com que encontra no *San Jose Mercury News* e onde se lê: “We’ll pay you to read this ad”; mas poderíamos também dar o exemplo de plataformas em rede do tipo Youtube, cuja acção previsional age para nos manter na série, numa expansão da programação televisiva, organizada para manter o espectador dentro do programa, e pagar-lhe para ver anúncios (o exemplo mais drástico, mas também mais baixo, é o incentivo à chamada de valor acrescentado, promovido dentro da narrativa de certos programas).

The Cinematic Mode of Production remands to the reader the following idea: Cinema and its succeeding (if still simultaneous), formations, particularly television, video, computers, and the internet, are deterritorialized factories in which spectators work, that is, in which we perform value-productive labor.²³⁵

Ora, esta produtividade depende de um ordenamento, de uma gestão e de uma distribuição (dos espectadores), com grandes afinidades com o modo como Deleuze descreve a função do diagrama, e antes dele Foucault define a técnica do quadro: “The commodified object tends toward the image, money tends toward film, and capital tends toward cinema. People are slotted in accordingly as value-producing media for the new visual economy – as if living in accord with preordained scripts or programs.”²³⁶

Percebemos então como é que a “formação de públicos” (ia dizer formatação) se torna um problema de programação, que não só se torna visível cada vez que se discute a pedagogia do ou pelo cinema²³⁷, problema comum e muito discutido entre

²³⁴ Ibid., 26.

²³⁵ Ibid., 1.

²³⁶ Ibid., 28.

²³⁷ Numa nota de rodapé, Jonathan Beller cita o discurso com que Goebbels inaugurou o projecto cinematográfico da juventude hitleriana: “Of course, we do not want to underestimate film as a great and penetrating mass art, but it must also serve primarily as entertainment (...). Therefore, entertainment cannot be merely on the fringe of public affairs, and cannot be neglected by the political leadership (...). In this connection, film is one of the most valuable ingredients in utilizing the little time, aside from work, that is left to each German to renew his spiritual strengths (...). Beyond these considerations, however, modern-day film is a foremost national instructional tool. In its influence, it can almost be compared with elementary school (...). Film (...) continuously influences and educates adults and mature people on a national level. That is why the state cannot ignore the inherently tremendous possibilities”. Ibid., 81.

programadores, mas, de forma mais lata, está presente de cada vez que se pensa e trabalha sobre a eficácia do programa.

Se num primeiro momento poderíamos considerar que esta acção distributiva da programação – que age sobre o espectador, mas é activada pelo programador²³⁸ – diz respeito, estritamente, ao desenho de hábitos de consumo e à veiculação de uma lógica mercantilista nos princípios que orientam a circulação das imagens – a fixação do equilíbrio entre novidade e repetição na organização de programas nos mais variados contextos, mais ou menos identificados com uma lógica comercial, parece comprovar a transversalidade desta lógica –, num segundo momento percebe-se que esta acção introduz um problema muito mais amplo: a programação do cinema faz parte e deve ser percebida como estando integrada numa panóplia gigantesca e complexa de técnicas que procuram o controlo do sujeito para veicular, facilitar e abrir vias para a circulação activa de um discurso – que é sempre um discurso do poder (acção que define aquilo que pode ser dito, aquilo que se pode saber, e, neste caso, também ver).

Não é por acaso que, actualmente, também muitas das estruturas que programam, mas sobretudo as estruturas que financiam o trabalho de programação, tenham tomado o público como o seu programa – os números são o seu instrumento. Curiosamente, seguindo os caminhos radicalizados pelos algoritmos de plataformas do tipo Youtube, ou seja, plataformas que sugerem e preparam ligações entre filmes através de uma análise e depois de uma acção de manutenção daquilo que é comum e expectável. Ou, para o dizer ainda de outra maneira, já não programando o espectador, mas agindo segundo uma inversão complexa, onde o espectador é programado para se programar a si próprio (sendo isso depois lido e processado, para ser repetido), a programação do cinema tem sofrido uma deslocação subtil e importante. Se num primeiro momento agia para programar um espectador – o espectador que os Lumière queriam espantar, também através de uma precisa articulação das vistas que projectavam –, agora é o público, uma massa disforme e total, e por tratar, que tende a tornar-se o seu programa - a programação tende, hoje, a agir para tratar essa massa.

As linhas do financiamento do programa Media, na Europa, de que aliás são decalcadas as directrizes do financiamento nacional (do hoje ICA), são muito claras a

²³⁸ Ambos assim agentes de um programa: « (...) il [sujeito] constitue une forme d'extériorité où se dispersent pour apparaître, se disséminent les énoncés du corpus considéré. C'est une unité distributive. » Deleuze, *Foucault*, 64.

esse nível. Há por um lado a necessidade de as estruturas programadoras (por exemplo ou sobretudo os festivais) apresentarem um certo e avultado número de espectadores – o que é eventualmente expectável que sirva como critério distintivo, por ser fácil de aplicar, mas não deixa de ser pobre e pouco inteligente (incapaz de averiguar as especificidades de um contexto) – para assegurarem o seu financiamento em anos posteriores. Mas o que é mais extraordinário e mais potente do que isto é o modo como a estes números (de espectadores) é feito corresponder um outro, o da percentagem de filmes europeus no programa, a que as estruturas estão igualmente obrigadas para assegurarem os seus financiamentos em anos futuros. Ou seja, as regras do financiamento dos programas, aquilo que faz com que possam existir (de uma certa maneira, pelo menos), não só age para a criação de um público, mas imediatamente trabalha para o modelar e orientar no sentido de um certo cinema, criando, no mesmo movimento, esse cinema – neste caso, uma cinematografia europeia.

É a expansão da medição de audiências – e repito uma citação que já aqui fiz, de Serge Daney:

De cet affolement, les signes ne manquent pas. Le plus significatif porte sur le vieux (le naïf) contrat qui, semble-t-il, liait ceux qui “montrent” et ceux qui “regardent”. Le but des gens de télévision n’est plus de montrer (et de faire partager ce qu’ils ont vu) mais de voir le téléspectateur. L’affaire Médiamétrie (le soupçon sur les indices d’écoute est une des choses les plus gaies qu’on puisse imaginer) et ce qu’on sait sur les techniques à venir du contrôle du téléspectateur vont toutes dans le même sens : l’écran du téléviseur n’est plus une frontière qui – comme tout écran – sépare et réunit des êtres anonymes mais un miroir dans lequel, idéalement, l’émetteur et le récepteur se comptent et se voient. Effet du “village global” dont parlait MacLuhan : on fait une émission pour voir ceux grâce à qui elle marche. Pour les voir et pour les compter. On ne va plus voir quelque chose, on y va “pour voir”.²³⁹

*

Não quero, com esta conclusão, desenhar um cenário total, sem exterior ou sem exceções. Trabalhei para a constituição de um campo – o da programação cinematográfica – e para o mapeamento das raízes desse campo, da sua história, e percebi, e espero tê-lo tornado claro, que os problemas com

²³⁹ Daney, *Le salaire du zappeur*, 11.

que hoje nos confrontamos quando abordamos e seguimos um programa de cinema não são, em larga medida, novos – têm justamente uma história.

A programação é uma função que opera entre a afecção (a relação) e a ordem (o ordenamento), uma função que, por essas vias, constitui territórios e modela o acesso a esses territórios, definindo e organizando uma circulação, um percurso. É uma função anti-caos que age distributivamente para afastar as pessoas dum fluxo ininterrupto (das coisas e dos filmes) e mediar o acesso aos filmes e ao cinema – e nessa mediação define o cinema que se vê, mas também o cinema que se faz. Esta investigação começou por perguntar sobre a raiz cinematográfica deste trabalho. E começou precisamente por um programa que, constituindo um território (nesse caso talvez seja mais apropriado dizer um terreno), e definindo uma circulação nesse espaço, propõe um modo muito específico (cinematográfico, num sentido restrito) para essa circulação. Trata-se de um programa que não propõe uma cinematografia – não o podia fazer, por ser pequeno e localizado, mas também não entra nos modos pelos quais a instituição que o recebe e apresenta desenha esta cinematografia: o programa de José Manuel Costa está fora de qualquer um dos esquemas encontrados no exercício com as cartas brancas. Propõe, isso sim, um espaço, e convida aqueles que o seguem a acompanhar os percursos que foram, antes deles, encontrados e percorridos por aquele que o viu. Talvez Serge Daney esteja a fazer uma proposta, na citação acima: o restabelecimento desse velho (e inocente) contrato entre aqueles que mostram e aqueles que vêem – que talvez não seja velho, seja sim esporádico, e possa ser novo.

Este trabalho foi feito para iniciar uma conversa, que me parece necessária e urgente, sobre políticas de programação – sobre a criação de sentido, no cinema, portanto. As grelhas fixas encontradas, o modo como agem sobre o espectador, exigem dele um acto de resistência que não pode operar sozinho. Paradoxalmente, talvez seja necessário contrapor ou acrescentar a um modo hegemónico de programação, que se encontrou aqui, outro (ou outros), feitos apesar (ou mesmo contra) o espectador. E talvez assim a programação possa (também) ser a criação de espaços onde o sentido é, só, a partilha de uma visão.

BIBLIOGRAFIA

Abel, Richard. "On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915-1919". *Cinema Journal* (University of Texas Press), vol. 25 – n.º. 1 (1985): 12-33, <http://www.jstor.org/stable/1224837>.

Albera, François. *L'avant-garde au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2005.

Albera, François e Maria Tortajada, ed. *Cinema Beyond Film: media epistemology in the modern era*. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2010.

Allen, Robert C. "From exhibition to reception: reflections on the audience in film history". *Screen*, vol.31-nº4 (1990): 347-357.

Allen, Richard, William Rotham e Dudley Andrew, ed. *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge University Press, 1997.

Amengual, Barthélémy. "Un point d'histoire: 'The Life of an American Fireman' et la naissance du montage". *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n.º 17 (1975): 23-27.

André, Jacques e Marie André. *Une saison Lumière a Montpellier*. Montpellier: Institut Jean Vigo, 1987.

Aprà, Adriano, ed. *New American Cinema: Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*. Turim: Festival Internazionale Cinema Giovani, 1986.

Arnheim, Rudolf. *Film as art*. Los Angeles: University of California Press, 1957.

Aubert, Michelle e Jean-Claude Seguin, dir. *La Production cinématographique des frères Lumière*. Lyon : Éditions Mémoires de Cinéma / CNC, 1996.

Baptista, Tiago. "Será o YouTube o novo "cinema de atracções"?" (2012): https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-baptista_serca3a1-o-youtube-o-novo-cinema-de-atracc3a7c3b5es.pdf

Barrento, João. *O Género Intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

Barry, Iris. "Why Wait for Posterity?". *Hollywood Quarterly* (University of California Press), Vol. 1, No. 2 (1946): 131-137.

Barthes, Roland. "Le troisième sens : notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein ». *Cahiers du Cinéma*, n.º222 (1970) : 12-19.

---. "La Vaccine de l'avant-garde" in *Œuvres Complètes*, editado por Éric Marty, 471-473. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

Battcock, Gregory, ed. *The New American Cinema*. Nova Iorque: E.P. Dutton & Co., 1967.

Baudry, Jean-Louis. *L'effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978.

Beller, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production*. Hanover: Dartmouth College Press, 2006.

---. "Digitality and the Media of Dispossession" in *The Digital Labor: the Internet as Playground and Factory*, editado por Trebor Scholz, 165-187. Nova Iorque: Routledge, 2013.

Bellour, Raymond. *L'entre-images: Photo. Cinéma. Vidéo* (1990). Paris : Éditions de la Différence, 2002.

---. "La querelle des dispositifs / The Battle of the Images" in *Art Press* n°262 (2000)

Bénard da Costa, João, org. *Ciclo comemorativo dos 50 anos da Cinemateca Francesa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986.

Bénard da Costa, João e José Manuel Costa, org. *Rediscovering the role of the film archives: to preserve and to show*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.

Bennett, Tony. *The birth of the museum: History, theory, politics*. Nova Iorque: Routledge, 2000.

Benjamin, Walter. *O Anjo da História*, editado e traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

---. "Eduard Fuchs: Collector and Historian". *New German Critique* (Cornell University), n°5. Nova Iorque, 1975: 27-58.

---. *A Modernidade*, editado e traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

---. "Paris – Capital of the Nineteenth Century" (1935). *New Left Review* n°48 (2008): 77- 88, <https://www.sfu.ca/~andrewf/benjaminparis.pdf>

---. "Rua de Sentido Único" (1928) in *Imagens de Pensamento*, editado e traduzido por João Barrento, 7-69. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

Bergson, Henri. *L'Évolution Créatrice* (1907). Paris : Quadrige / PUF, 2007.

---. *Matière et Memorie. Essai sur la relation du corps a l'esprit* (1896). Paris: Quadrige/PUF, 2010.

---. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences(1903-1923)*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1969.

Bloom, Harold. *The Western Canon* (1994). Londres: Papermac, 1996.

Bordwell, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Bovier, François. « L'avant-garde dans les études filmiques ». *1895*, n° 55 (2008) : 199-212.

Bowser, Eileen. *The transformation of cinema 1907-1915*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Bragança de Miranda, José Augusto. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Veja, 2008.

Braudy, Leo e Marshall Cohen, ed. *Film Theory & Criticism* (7ª edição). Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 2009.

Brenez, Nicole. *Cinèmas d'avant-garde*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2006.

Bréton, André. « Comme dans un bois » in *L'âge du cinéma* n°4-5 (1951) : 26-30.

Brinckman, Noll. "The art of programming: an interview with Alf Bold, July 1989", *Millennium Film Journal* n°23-24 (1990): 87-100.

Bruno, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film* (2002). Nova Iorque: Verso, 2011.

Buergel, Roger M. e Noack, Ruth. *Documenta 12 – Katalog / Catalogue*. Kassel: Documenta / Museum Fridericianum / Taschen, 2007.

Burch, Noël. *La lucarne de l'infini (naissance du langage cinématographique)*. Paris : L'Harmattan, 2007.

---. "Porter, or Ambivalence" (1978) in *Cinema 1900-1906: An analytical study*, organizado por Roger Holman, 101-113. Bruxelas: FIAF, 1982.

Burgin, Victor. *In/different Spaces: place and memory in visual*. Berkeley : University of California Press, 1996.

Campany, David, ed. *The Cinematic*. Londres: White Chapel Gallery, 2007.

Carroll, Noël. *The Philosophy of motion pictures*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

---. *Theorizing the Moving Image*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996.

Chardère, Bernard. *Lumières sur Lumière*. Lyon: Institut Lumière/Presses Universitaires, 1987.

Cherchi Usai, Paolo, David Francis, Alexander Horwarth, Michael Loebenstein, eds. *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace*. Viena: Synema, 2008.

- Conley, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . *Film Hieroglyphs*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge/London: MIT, 1999.
- . *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge/Londres: MIT Press, 1990.
- Daney, Serge. *Le salaire du zappeur*. Paris : P.O.L., 1993.
- Deleuze, Gilles. *Foucault* (1986). Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- . *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- . *Logique du Sens*. Les éditions de Minuit, Paris, 1969.
- . « Le cerveau, c'est l'écran ». *Cahiers du Cinéma*, n°380 (1986).
- . « Optimisme, pessimisme et voyage (Lettre à Serge Daney) » prefácio de *Ciné Journal* (vol.I 1981-1982) de Serge Daney. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998.
- Delluc, Louis. "Photogénie" (1920) in *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, editado por Philip Simpson , Andrew Utterson e K.J Shepherdson, 49-52. Londres: Routledge, 2004.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.
- . *L'Image Survivante: Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- . "Préface: Savoir-Mouvement (L'Homme qui parlait aux papillons)" in *Aby Warburg et l'image en mouvement*, de Phillippe-Alain Michaud. Paris : Macula, 1998.
- . *Quand les images prennent position*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.
- Doane, Mary Ann. "Scale and the negotiation of 'real' and 'unreal' space in cinema" in *Realism and the Audiovisual Media*, editado por Lúcia Nagib e Cecília Mello, 63-81. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- . *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge : Harvard University Press, 2002.

- Dobi, Stephen. *Cinema 16: America's Largest Film Society*. Dissertação de doutoramento (orientada por Jay Leda), New York University, 1984.
- Einstein, Carl. "Notes sur le cubisme ». *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, vol.1 - nº3 (1929): 146-155.
- Eisenstein, S. M. *Cinematisme: peinture et cinéma*, editado por François Albera. Bruxelas: Éditions Complexe, 1980.
- . *The Film Form* (1949), editado por Jay Leda. Orlando: Harvest, 1977.
- . *The Film Sense* (1942), editado por Jay Leda. Orlando: Harvest, 1975.
- . "Montage and Architecture" (1938). *Assemblage* nº10 (1989): 111-131
- . *La Non-Indifférente Nature*, tradução e notas de Luda e Jean Schnitzer. Paris: Union Générale de Éditions, 1975.
- Eisner, Lotte H. e David D. Williams. "Films in Paris". *Cinema Journal* (University of Texas Press), vol.14, nº3 (1975): 68-74.
- Elsaesser, Thomas, ed. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI, 1990.
- Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma* (1921-1953). Paris: Seghers, 1974-1975.
- . *Esprit de Cinéma*. Paris: Édition Jeheber, 1955.
- . "L'élément Photogénique". *Cinéa*, nº2 (1 de Maio, 1924): 6-7.
- Focillon, Henri. *Vie des Formes* (1934). Paris : Quadrige / Puf, 2000.
- Fonseca, M.S., et.al. *Cinemateca 25 anos* Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *Histoire de la Folie à l'âge classique* (1961). Paris : Gallimard, 1982.
- . *Histoire de la Sexualité – vol. 1 : La Volonté de Savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- . *Naissance de la Clinique* (1963). Paris : PUF, 2007.
- . "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" in *Hommage à Jean Hyppolite*, 145-172. Paris : PUF, 1971.
- . *O que é um autor?* (1969). Lisboa: Vega, 1992
- . *A ordem do discurso* (1970/1971). Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- . *As Palavras e as Coisas* (1966). Lisboa: Edições 70, 2005.

---. *Surveiller et Punir* (1975). Paris : Gallimard, 2004.

Friedberg, Anne. “The end of cinema: multimédia and technological change” in *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, editado por Marc Furstenau, 270-281. Londres: Routledge, 2010.

Gaudreault, André. “Film, récit, narration: le cinéma des frères Lumière”. *Iris 2 - 1* (1984): 61-70.

---. “Temporality and Narrativity in Early Cinema (1895-1908)” in *Cinema 1900-1906: An analytical study*, organizado por Roger Holman, 201-218. Bruxelas: FIAF, 1982

Gaudreault, André, François Albera e Marta Braun, eds. *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, fragmentation of time*. Lausanne : Jacques Scherrer, 2002.

Gaudreault, André e Philippe Gauthier. “Crosscutting, a programmed language” in *The Griffith Project* (vol.XII), editado por Paolo Cherchi Usai, 30-47. Londres: British Film Institute, 2008.

Godard, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris : Albatros, 1980.

Godard, Jean-Luc e Youssef Ishaghpour. “Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (dialogue)”, *Trafic* (P.O.L.), nº29 (1999) : 16-35.

---. “Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (dialogue)”, *Trafic* (P.O.L.), nº30 (1999) : 34-52.

Goethe, Johann Wolfgang von. *A Metamorfose das Plantas*, traduzido por Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

---. Goethe, Johann Wolfgang von (1786-1788). *Viagem a Itália*, tradução e notas de João Barrento. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, ed. *Thinking about Exhibitions*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1996.

Grilo, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

---. *As Lições do Cinema: manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/FCSH-UNL, 2007.

---. *A Ordem no Cinema*. Lisboa: Relógio d’Água, 1997.

---. “O Grande Programador”. *Revista de Comunicação e Linguagens* (FCSH/UNL) nº9 (1989): 73-76.

Grilo, João Mário e Maria Irene Aparício, eds. *Cinema e Filosofia* (compêndio). Lisboa: Edições Colibri, 2015.

Guerreiro, António. “A Biblioteca Warburg. Entre o Labirinto e o Hipertexto” in *Enciclopédia e Hipertexto*, editado por Olga Pombo, António Guerreiro e António Franco Alexandre, 524-537. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006.

Gunning, Tom. “An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator” (1989) in *Film Theory and Criticism* (7ª edição), editado por Leo Braudy e Marshall Cohen, 736-751. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

---. « Attractions, truquages et photogénie: l’explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907” in *Les vingt premières années du cinéma français*, editado por Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie e Vincent Pinel, 177-193. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle / Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, 1996.

---. “The Cinema of Attraction: early film, its spectator and the avant-garde”. *Wide Angle* vol.8-nº3 (1986): 63-70.

---. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (1991). Chicago: University of Illinois Press, 1994.

---. « Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: a theory of genres in early film”. *Iris*, vol.2 - nº1 (1985): 101-111.

--- “The Non-Continuous Style of Early Film (1900-1906)” in *Cinema 1900-1906: An analytical study*, organizado por Roger Holman, 219-229. Bruxelas: FIAF, 1982.

---. “Primitive’ Cinema: A Frame-up? Or the trick is on us”. *Cinema Journal*, vol.28-nº2 (1989): 3-12.

---. “The world as object lesson: Cinema audiences, visual culture and the St. Louis world’s fair, 1904”. *Film History* vol.6 – nº4 (1994): 422-444.

Harries, Dam “Watching the internet” in *The New Media Book*. Londres: British Film Institute, 2002.

Hibbard, Addison. “A Word for Anthologies”. *College English*, vol. 3 – nº 7 (1942): 643-649, <http://www.jstor.org/stable/371162>.

Holman, Roger, org. *Cinema 1900-1906: An analytical study*. Bruxelas: FIAF, 1982.

Horak, Jan-Christopher. “Discovering pure cinema: avant-garde film in the ‘20s”. *Afterimage*, vol.8 - nº1-2, (1980): 4-7.

---. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.

Horak, Jan-Christopher, ed. *The Moving Image* vol.4 - nº1 (2004).

Huhtamo, Erkki. "(Un)walking the fair: about mobile visualities at the Paris Universal Exposition". *Journal of Audiovisual Culture*, vol. 12 – n°1 (2013): 61-88, <http://www.sagepub.com/content/12/1/61>.

James, David E., ed. *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*. Princeton University Press, 1992.

Jeavons, Clyde, et.al. *Four tasks of film archives: records of the international film symposium*. Tóquio: The Film Center of the National Museum of Modern Art, 1990.

Kessler, Frank e Nanna Verhoeff, ed. *Networks of entertainment: early film distribution 1895 – 1915*. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2007.

Krauss, Rosalind. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

Lacasse, Germain. *Le Bonimenteur de vues animées*. Québec : Éditions Nota Bene / Paris : Méridiens Klincksieck, 2000.

Lagny, Michèle. "L'Archive à la fête: trois festivals pour une mémoire du cinéma ». *Cinémathèque*, n°7 (1995) : 98-105.

Langlois, Henri. *Trois Cents Ans de Cinéma (écrits, 1935-1977)*. Paris : Cahiers du Cinéma / Cinémathèque Française / Fondation Européenne des Métiers de l'image et du son, 1986.

---. "The Cinémathèque Française". *Hollywood Quaterly* (University of California Press), vol2-n°2 (1947): 207-208.

Langlois, Henri (entrevistado por Rui Nogueira e Nicoletta Zalaffi). "The Seventh Heaven". *Sight & Sound*, vol. 41, n° 4 (1972): 182-193.

Loiperdinger, Martin, ed. *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*. New Barnet: John Libbey Publishing, 2011.

Lopes, Raquel. "Programação Cultural Enquanto Exercício de Poder". Dissertação de doutoramento em Ciências da Comunicação, FCSH/UNL, 2010.

Lucas, Gonzalo de, ed. *Cinema Comparat* (Pompeu Fabra), vol 1 – n°1 ("proyección/montaje"), (2012): <http://www.ocec.eu/cinemacomparative/>.

Lumière, Auguste e Louis Lumière. *Notice sur le cinématographe* [brochura]. Lyon : Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière & ses fils, 1897.

Liotard, Jean-François. "L'acinéma" (1973) in *Cinéma: Théories, Lectures*, editado por Dominique Noguez, 357-369. Paris : Klincksieck, 1978.

Macdonald, Scott. *Avant-garde Film*. Cambridge University Press, 1993.

---. "Cinema 16: An interview with Amos Vogel" (1983). *Film Quarterly*, nº39 (1984): 19-29.

---. *The Garden in the Machine (a field guide to independent films about place)*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Macdonald, Scott, dir. "Movies Before Cinema" (dossier). *Wide Angle* vol18 - nº2 e 3 (1996).

Malraux, André. *Le Musée Imaginaire* (1947). Paris: Folio, 1996.

Malric, Jenry. "Et les Cinémathèques?". *Ciné-France*, nº8 (12 de Março de 1937): 4.

Marks, Laura U. "The Ethical Presenter: Or How to Have Good Arguments over Dinner". *Moving Image* (University of Minnesota Press), vol.4 - n.1 (2004): 34-47.

Mast, Gerald. "What Isn't Cinema?". *Critical Inquiry* (The University of Chicago Press), vol. 1, No. 2 (1974): 373-393.

Mekas, Jonas. "Experimental Film in America". *Film Culture*, nº3 (1955): 15-20.

---. *Movie Journal: The rise of a New American Cinema 1959-1971*. Nova Iorque: Macmillan, 1972.

Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1971.

Michaud, Phillippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.

Musser, Charles. "A cinema of contemplation, a cinema of discernment: spectatorship, intertextuality and attractions in the 1890's" in *Cinema of Attractions Reloaded*, editado por Wanda Strauven, 159-176. Amsterdam University Press, 2006.

---. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Nova Iorque: Maxwell Macmillan Internacional, 1990.

Neves, João Gaspar. *Práticas Distintivas de Exibição Cinematográfica*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de informação, ISCTE, 1998.

Obrist, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. Zurique: JRP|Ringier / Les presses du réel, 2011.

O'Byrne, Patrick e Claude Pecquet. "La programmation: un outil au service du conservateur, du maître d'ouvrage et du maître d'oeuvre". *Museum* (UNESCO), nº 2 - vol. XXXI (1979) : 72-93.

Oliveira, Luís Miguel e Maria João Madeira, coord. *Cinamateca: 40 anos de actividade*. Lisboa: Cinamateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1998.

Paci, Viva. *La Machine à Voir: à propos de cinéma, attraction, exhibition*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

- Païni, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1997.
- . « Cinémathèque : l'art de programmer. Entretien avec Dominique Païni » (por Thierry Jousse, Charles Tesson e Serge Toubiana). *Cahiers du Cinéma*, nº459 (1992) : 82-90.
- . “La cinéphilie au risque du patrimoine – ou les états d’âme d’un cinéphile devenu conservateur”. *Cahiers du cinéma* nº498 (1996) : 54-57.
- . *Conserver, montrer. Où l’on ne craint pas d’édifier un musée pour le cinéma*. Crisnée : Éditions Yellow Now, 1992.
- . *Le Temps exposé: Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- . “Programmer c’est écrire”. *Art Press*, nº105 (1986) : 30-33.
- . « Souvenirs de voyage en utopie : notes sur une exposition désœuvrée ». *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne* (Centre Georges Pompidou), nº112/113 (2010): 192-206.
- Païni, Dominique, ed. *Projections, les transports de l’image*. Paris: Le Fresnoy / Hazan / AFAA, 1997.
- Païni, Dominique e Alain Guiheux. *Un projet de muséographie cinématographique pour le Palais Tokyo* (obra não publicada), 1984-1996.
- Païni, Dominique e Gabrielle Gaes. « Special Section : on programming ». *Journal of Film Preservation* (FIAF), nº53 (1996): 2-11.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje* (1972). Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- Pena, Jaime, ed. “Criticar, programar...”. *Cahiers du Cinéma* (Espanha), nº36. (2010): 70-76.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the avant-garde* (1962), traduzido por Gerald Fritzgerald. Cambridge: The Belnak Press of Harvard University Press, 1968.
- Ponech, Trevor. “Cinema again: a reply to Walley”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.65, nº4 (2007): 412-416.
- . “The Substance of Cinema”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Blackwell Publishing and the American Society for Aesthetics), Vol. 64 - No. 1 - Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy Philadelphia, (2006): 187-198.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte* (1928). Paris : Seuil, 1970.
- Rancière, Jacques. *Au bords du politique* (1990). Paris: Gallimard/Folio, 2004.
- . *O espectador emancipado* (2008). Lisboa : Orfeu Negro, 2010.

---. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

Rauger, Jean-François. « Misère de la monographie, monographie de la misère ». *Cinémathèque*, n°7 (1995) : 106-111.

---. “Les paradoxes de la programmation”. *Cinéma – revue semestrielle d’esthétique et d’histoire du cinéma*, n°2 (2001) : 60-62.

Rehm, Jean-Pierre, dir. *FID Marseille 2011* (catálogo). Marselha: FID, 2011.

Rizzo, Teresa, « Youtube: the new cinema of attractions ». *Scan: Journal of media arts culture*, vol. 5 - n.º1 (2008): http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=109.

Rodrigues, António. *Magníficas Obsessões: João Bénard da Costa, um Programador de Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2011.

Rosenbaum, Jonathan e Adrian Martin. *Movie Mutations: the changing face of world cinephilia*. Londres: British Film Institute, 2008.

Rosenbaum, Jonathan e J. Hoberman. *Midnight Movies*. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1983.

Sadoul, Georges. *Histoire générale du cinéma – Vol.I: L’invention du cinéma 1832-1897*. Paris: Denoël, 1946.

---. *Louis Lumière*. Paris : Seghers, 1964.

Schatz, Tom. *The Genius of the System* (1988). Nova Iorque: Pantheon books, 1990.

---. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system*. Filadélfia: Temple University Press, 1980.

Schefer, Jean-Louis. *L’homme ordinaire du cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980.

---. *Du monde et du mouvement des images*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1997.

Schoots, Hans. “Il laboratório Filmliga”. *Cinegrafie*, n°12 (1999): 127-141.

Sierek, Karl. *Images Oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias* (2007), traduzido por Pierre Rusch. Paris : Klincksieck, 2009.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978* (1974). Oxford University Press, 1979.

Sitney, P. Adams, ed. *The Avant-Garde Film: a reader of theory and criticism*. Nova Iorque: Anthology Film Archives, 1987.

---. *The Essential Cinema: essays on the films in the collection of Anthology Film Archives*. Nova Iorque: Anthology Film Archives / New York University Press, 1975.

Snickers, Pelle e Patrick Vonderau, eds. *The Youtube Reader*. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009.

Sontag, Susan. "Against interpretation" (1964) in *Against interpretation and other essays*, 3-15. Nova Iorque: Picador, 2001.

---. "Film and Theatre" in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Cohen Mast, et.al., 249-267. Oxford: Oxford University Press, 1974.

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

Steyerl, Hito. "In defense of the poor image". *E-flux journal*, nº10 (2009): 1-9, www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/.

Strauven, Wanda, ed. *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

Tedesco, Jean e Pierre Henry, ed. "Le film sans sous titre, film d'avant-garde (*L'ironie du destin*) ». *Cinéa*, nº7 (15 de Fevereiro, 1924) : 22-23.

Thouvenel, Éric. *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Tomasino, Renato. *New American Cinema: 1960-1969: Dieci anni di cinema (Underground U.S.A.)*. Roma: Edizioni Glauk, 1970.

Tsivian, Yuri. "Some historical footnotes to the Kuleshov experiment" in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, editado por Thomas Elsaesser, 247-255. Londres: BFI, 1990.

Turvey, Malcom. "Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye". *October* (The MIT Press), vol.83 (1998): 25-50.

Uroskie, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Post War Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Usai, Paolo Cherchi, David Francis, Alexander Horwath e Michael Loebenstein. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Viena: Synema/Österreichisches Filmmuseum, 2008.

Vogel, Amos. *Film as a subversive art* (1974). Londres: C.T. Editions, 2005.

Vrvilo, Tanja, ed. *Film Mutations: Festival of Invisible Cinema 4*. Zagreb: Museum of Contemporary Art/Film.Protofilm, 2010.

Walley, Jonathan “On Ponech on the essence of cinema” (Discussion). *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, vol.64, nº4 (2007): 408-411.

Warburg, Aby. “A lecture on the serpent ritual”, traduzido por W.F. Mainland. *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, no. 4 (1939): 277-292

---. *Atlas Mnemosyne*, editado por Fernando Checa. Madrid: AKAL, 2010.

---. *Mnemosyne*. editado por Martin Warnke e Claudia Brin. Turim: Nino Aragno, 2002.

---. *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli* (1893), tradução de Artur Mourão. Lisboa: KKYM, 2012.

Wartenberg, Thomas E.. “Carroll on the Moving Image”. *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento* (UNL/FCSH/IFL), 2010: 69-80.
www.fcsch.unl.pt/revistas/cjpmi.

Xavier, Ismael. *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência* (1977). São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

ANEXOS

I. apoio à leitura do preâmbulo (espiral)

II. conversas

Peter Von Bagh | Outubro, 2011

P. Adams Sitney | Março, 2012

Ken Kelman | Março, 2012

Scott MacDonald | Abril, 2012

III. The Bulletin of The Museum of Modern Art | Novembro, 1935 (transcrição)

IV. As cartas brancas na programação da Cinemateca Portuguesa

Família de cartas brancas (esquemas)

ANEXO I. apoio à leitura do preâmbulo (espiral)



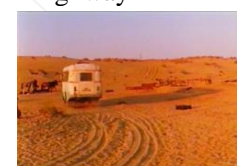
Vremiena Goda



Grass



Highway



Highway



Enfants annamites



Da Natureza das Coisas



Grass



Vremiena Goda



ANEXO II. CONVERSAS

Peter Von Bagh | Outubro, 2011

There's now a structural transformation going on, in Portugal, and the government is going to join several institutions, like Cinemateca and National Theater, in one only organism with one single administration.

Dangerous. Never where this has happen it was benefic. Specially at this moment where film needs to be remembered as an independent art.

Yes, they are joining two different kinds of organisms, which deal with different objects and materials. And it's important to underline that this National Theater has already an administration, and Cinemateca doesn't, at least not in the same way – the Cinemateca's director does programming. And we don't know what is going to happen, but we suspect Cinemateca will lose some of its independence, also in the programming, because now the State Secretary of Culture – there's not a minister anymore – says he wants to follow up the programming work. I think this is dangerous also in terms of freedom of programming. This was one of the things I wanted to know your opinion about.

Of course. There is, internationally, a tendency to combine and build huge units - it happened in my country too, especially in art schools. And from my memory, not once this was a good experience. Because the specificity of each art is kind of holy, a sacred thing. So it's a big risk.

What dangers do you see in this? What happened in those countries?

It's enough to give an outlet to ignorant people, administrative people. Even if they have a good nature, they do stupid mistakes. And I think programming is one of the most fragile arts in the world, you must not do wrong moves, at all.

Why?

I mean, it is usually done by people who don't have that much sense of it, and so it's done like routine. I use to say that programming is like a piece of art, it's like directing theatre, like directing a film. I mean, the film archive is an organism.

You see the programming of a cinemathèque as being close to the archive work?

Of course. And let me add that, what has been done, over the years, by the Portuguese Archive, is for me the model. They are really the best in the world. I've said it in January, many times [na conferência que deu na Cinemateca, no programa “O que é

programar uma Cinemateca hoje?"]]. João Bénard da Costa was a great lightening soul and now, in the last two years, I saw that his programming is being followed, and that those who are doing it now are all very knowledgeable and visionary, they are very good programmers. So nothing should touch that balance.

For me, it's kind of natural. I've started very young, maybe when I was 15, programming a film club, in school, in a small town in North Finland. It was a good film club. It gave the basis for people who went to all sorts of professions, people that still remember the films that were shown. But I've been also a film historian and I have written about old films (mainly) so I also have that background. And I think the most enjoyable way to write film history is to program.

When you program you must keep in mind to radiate the audience and to give them knowledge of all films. Without that knowledge no good new cinema can exist. And I think it's a temptation, if programming comes under some administrative kind of alien office, to start looking for the best spectator numbers, to start seeing how many tickets are sold. That has happen in many film archives and Portugal is fortunately totally free from that thinking.

If you compare the programs from five years ago and now, you can see that, in most countries, the average of the films shown as gone from the 1950's to the 1990's. I mean, it seems that the films shown are more recent. And the idea of showing classics is being followed, but all of a sudden the classics are now the films of Woody Allen and David Lynch. So it becomes rarer and rarer to see Griffith and Eisenstein and so on. I think the film archives are skipping the idea of the classic. Nobody would accept that that would happen in opera houses, for instance, where classical music is played. Programming is becoming more and more what art houses should be about. Cinemathèques are showing modern classics and retrospectives, and that used to be art house's field. They are forgetting the classical part of programming. And, on the other hand, the other thing that is happening, is that there's a lack of understanding that films should be shown as films.

You mean in terms of material...

Material, yes. If you show *Children of Paradise* [Marcel Carné, 1945], for instance, you should show a real print of it. And only then the beauty of the film... Nobody would accept that here, in Gulbenkian, the paintings of Matisse would be photos. Or, Monet would be shown through photocopies or imitations. But in cinema more and more it is accepted that you just show a digital thing and then pretend that it is visually as beautiful... It might be, but it's not the same material, and the influence and the impact of the film is entirely different. So, I think that, there's kind of negative, ignorant new forces from the administrations, working. They are, from their power positions, deciding what a film archive is. It's very dangerous. And I think a country like Portugal should be enormously proud of the Cinemateca's achievement instead of risking it. It shouldn't be touched at all.

In Doclisboa catalogue [onde foi júri no momento em que conversávamos] you are presented as having been curator and programmer. What do you think it's the difference between a curator and a programmer?

Programming was my job. But I programmed like João Bénard da Costa did, because it was my passion. Only for three or four years I've been a curator, and I was a baby... let's forgive me for that. I left the archive because I didn't feel competent for the kind of negotiations evolved, it was beyond my competence.

But it's a different activity, right?

It's a different activity, of course.

But then I continued 15 years more as a programmer and then again I left kind of... I had to leave because I got kind of artist salary, and I got payed monthly, just for doing things that meant that I couldn't have a job at the same time so I had to leave.

Because there is a tendency - for instance, you can see this tendency in that book Film Mutations edited by Vienna Film Museum – followed by a lot of people fighting to stop the use of the word “programmer” and have it replaced by “curator”. Mainly because of these issues you are talking about, the danger of forgetting the film material. And there is a tendency to mix the two denominations and I think they are two very different activities. The programmer is a thinker. You have said that in a FIAF meeting, do you remember, here in Lisbon, in 1989?

Yes.

You said – I found it very beautiful – “a good program is like an Eisenstein montage: it is one plus one and then three and something more”. What is this “something more”?

Even Eisenstein leaves it open. It's two plus something more. It's kind of a mystical relation. In that speech – that actually was really well written down by someone, because my English was even worse at that point... - I'm sure I mention a French Cinemathèque program, a Langlois program, from around the 70's, four films... I remember there was one Griffith, *One exciting night* [1922]...

Torneur...

And *Diary of a Chambermaid*, by Renoir [1964] and *Europa 51* by Rossellini [1952] and that is for me the definition of a wonderful program. Because if something stays... if all the four films stay in your mind for 40 years...

...And something more, between them...

And something more, between them... That's why I think a program should do the best work at home, because you know all the equation: you know what people see and what they need to see, and what needs to be there for their maximum interest for cinema.

Also, I think I've pointed out this several times, a conviction I have: you can see good programming in Paris or Lisboa or in places where there are plenty of films shown – like here, at the Cinemateca, where they used to have 5 films a day, and now 3 films a day (I just heard they might come back to 5...) – and so you feel humble by this if you leave in a small town or so. But you can do it at a small village. If you have imagination and you know the people and you innovate, do creative communication, you get some people around and it can be exactly as a Langlois program, you can do miracles.

I, in a way, became kind of interested in films in this environment: it was a town of maybe 50.000 people at that time, in Northern Finland, and I was not interested in theatre. And I vaguely understood that I was seeing the same things as people in New York and London and Paris and I didn't even imagine that I would ever get there in my life. But I saw the exact same films. And that's the point, to be able to create that thing.

And now it seems, somehow... In my recent visit to New York, I saw that there's a new generation that write bright film critique, in the internet - internet magazines and things like that - and they have created an admirable, poignant film culture among themselves. They seem to know everything and they seem to have managed something that I didn't think... I'm one of the last of my generation who saw all the films, really, in real copy and so... But it seems the system will go on, they seem to have got it there.

You think we can speak of cinema programming in those blogs who put films online? That may be considered programming?

It's a kind of programming. There's a choice. In every *cinophile* there's a programmer. It shows that it was always evident, because film people have always made lists. I specially remember the lists I made with my friend [Peter Volleg]: always, when we met, we were [faz o gesto de escrever] a couple of lists and exchanging them. It was a kind of programming. It's a natural impulse. And even if you order something, a DVD from Amazon for instance, there you have lists from fanatical people, film loving people saying "those are my 10 best westerns" and things like that. And then it's never a waste of time to look at those films because you can sometimes find a title that you don't know - if the list is intelligent enough, you can guess that the film you don't know might be interesting

Because of the sequence.

Yes.

How do you start a program? You start by a film, you start by an idea...?

All those together. It might be a film. Sometimes is, in Bologna specially [no festival Il Cinema Ritrovato]. For years I wanted to show a Swedish film by Alf Sjöberg who made *Miss Julie*. That's his most famous film but there are other films as good. In '46 he made a film called *Iris and the lieutenant* [1946]. And I was kind of obsessed: it had to be shown. It took many years and then suddenly I had films around it and it was shown.

...Only when you had films to accompany it...

Yes. It's very seldom that I show one film. It can also be, but usually it's better to have at least three or four or five... five films to show.

To show what?

To show this... I suddenly thought that the melodrama of the late forties it's a very special kind of melodrama and I took melodrama from five different countries from the same period and it created a fascinating series.

And then it might be a theme, like in Bologna it was the "cold war films" which worked beautifully: films made during the cold war from maybe ten countries, films that had the cold war aggressiveness. When cold war is approached in a program you usually see American films (mostly) and Soviet films (if you have a second program). But there I showed something that was filmed in Spain and Italy and so on. It's impressive.

But, again, I'm pretty much a child of the auteur generation. So it's kind of simplest and the most recurrent thing to have a couple of series of some filmmaker. Last year we had all the silent films of Howard Hawks and then some sound films, and next year might be Jean Grémillon, probably. And we had that concert with John Ford, Josef von Sternberg and Frank Capra. That concert which worked very beautifully because... In Portugal, you have had the biggest Ford retrospective, probably with more than 80 films, so, a very exhaustive retrospective. And, as a comparison, what worked in Bologna was to show only the silent films and maybe five or six sound films. It was kind of a concentrated view on John Ford. The silent films of Ford are wiped away by films like *Stagecoach* [1939], they are more modest. But if you only have the silent films, well, then you are bound to take a real look at them. We'll have Walsh next time.

I was thinking about the museum of cinema... When people talk about cinema's museum usually they're referring to the exhibition of machines and toys. But isn't the object of cinema's museum cinema itself, and don't you agree that programming is an instrument to show it – like if cinema was that something more you talk about...?

I absolutely agree with that. Yes. But machines are also... We had a couple of series in Bologna, they were kind of weird to me because I kind of initiated them and I'm no specialist - they were exactly about this, technology and all that. Others can do miracles with silent cinema and the machines and cameras... I don't know. I kind of thought that it was important to show technology from the 50's, the way cinema was really molding... At the time, I called it: "technology as auteur". Meaning that cinemascope, the first period of cinemascope – which was the real cinemascope – that technological miracle, was as important as the films themselves. So, it's interesting to think why exactly in the 50's, people had this kind of almost heavenly apparitions, miraculous things, like walking into heaven in the biblical films: it was based in the cinemascope. But I think you are right, there should be a way to enrich this technical based museum, I'm not that keen of that. The London Museum was very impressive as long as it existed. It's a great pity, and almost a scandal, in my opinion, that it was discarded. London had a wonderful collection, with all these machines, but it had also film clips and in a way the whole history of cinema was there in the walls. Films shown, clips of films and photos and of course dresses from the films and designs and so on.

Dominique Païni sometimes speaks about programming in those terms, designing an exhibition is doing programming. ...

Of course, Païni is the real master of cinema exhibitions, he's the real modern master of that, yes. He knows. And Païni has a very good touch to enlarge the idea of cinema and to take other arts into consideration. Some of his exhibitions have really been masterpieces, that reveal as much of cinema as the best series can.

Païni also talks about Histoire(s) du cinéma as being a programming work.

It is, of course, it is the most real demonstration of film programming ever achieved. In my opinion, also. It is really extraordinary.

Do you want to talk about something else?

If you give me your email I can send these different speeches I've made about programming. Do you know that one in the Lumière catalogue, from 1995? It was actually published here in Portugal. José Manuel [Costa] was one of the editors. After that I have written something for Bernard Eisenschitz about 5 years ago.

Bernard Eisenschitz says in the FIAF congress in Lisbon: "Don't ever substitute the pleasure of programming by a technique of programming". Do you remember him saying this?

No, but it is very good. Ok, so we still have time to go to the bookshop. Very good, very easy. I went through those texts recently because I was editing a chapter for my new book which is about programming. One chapter only about programming in a book of essays – it's called *Cinephile*. Eisenschitz puts the question so well... programming as an act of writing film history. That was very inspiring. And now let's go to the bookshop.

P. Adams Sitney | Março, 2012

...He [Jacques Ledoux] was very interested in avant-garde film. I first appeared in '63 at his International Film Festival [Knokke-le-Zout] with an international competition and so on. I then showed films in Paris in April '64. And Langlois was always making every effort to humiliate Ledoux... The same thing happened in '68.

In the following International Film Exposition [of New American Cinema]?

Right.

So there was one in 1963/1964 and another in...

1967/1968.

And how was Ledoux related to these Expositions?

Ledoux founded the International Experimental Film Competitions. Many of the filmmakers whose work I exhibited showed the same films in the competition.

In Knokke-Le-Zoute...

Yes. So, Langlois' attitude involved a very strange nationalism, because, at that time, in Paris, there were only two cinemas that the French intellectuals despised: the lettrist, situationist cinema, and the American experimental cinema.

You mean *Cahiers du Cinéma*' group?

Cahiers especially. Because they believed in Hollywood. They were *the* experts on Hollywood's small auteurs and they considered the American avant-garde filmmakers to be amateurs.

But there is some connection between Film Culture, the magazine related to your movement, and Cahiers du Cinéma, no? I mean, there's Andrew Sarris...

Sarris also despised avant-garde cinema. But Mekas is a very interesting man: he can bring together people who are not reconciled. Sarris always thought the films we were showing were terrible.

I see. But there's a kind of admiration towards Cahiers du Cinéma, or not?

There is by some people. Not by Brakhage, not by... Andy Warhol. But to Markopoulos, to some extent... it varied from filmmaker to filmmaker.

I mean in Film Culture.

If you mean *Film Culture*, Mekas, yes, he admired *Cahiers*. But you would have to go by every individual editor.

So how did this group get together, mixing so many different attitudes towards cinema? If it is a group (I don't even know how to name it)...

We weren't a group. I was very lucky. I was very, very young, and I got interested in experimental film when I was a teenager. And no one was interested in it, almost no one but the filmmakers themselves.

Around what time?

1960. So I could write to Brakhage and he would send me anything he had, because no one would publish it. And I had a small magazine, called *Filmwise* where I published those things. Or I would go to Markopoulos and he would give me things just because no one was interested. And then people got more and more interested around '63, because of scandals, sexual scandals and legal situations, which began to change the law in America - first in America then throughout Europe - a change that made pornography legal.

But before that change, every city had the right to license a film before it could be shown. So every time you wanted to show a film you had to go to the city and apply for license; and everything they didn't like they'd require be cut out. That's one of the reasons film clubs were formed. Cinema 16, for instance, could avoid the license because they were not shown to the public, only to members, who couldn't buy an individual ticket to an individual film. And Mekas broke that, at the risk of going to jail, and then people got more and more interested. That's when I got invited to give this lecture throughout Europe [International Film Exposition of New American Cinema]. But I was only 19 years old (they didn't know I was 19 years old...).

How did Mekas break that?

Well, he showed *Flaming Creatures* [Jack Smith, 1963]. It's a very innocent film. The most "offensive" images involve men wearing dresses, who lift up their dresses and their penises around. This created a scandal beyond belief. So, Mekas showed it and he was arrested. And very smartly the next day he showed Jean Genet's film *Un chant d'amour* [1950], and was arrested again. Jean Genet had a big reputation, so, by showing this film, he made it an even more complicated law case, because nobody had heard of Jack Smith. He was tried and convicted. Then Jerome Hill hired lawyers and spent a lot of money to take the case to Supreme Court. He hired a very famous lawyer, the one who later defended the man who shot Robert Kennedy. He hated the films. Hated them! But he believed in the legal right and ultimately this led to a major change of law.

All of this created a tremendous interest among the press, in films like *Scorpio Rising* [Kenneth Anger, 1965], *Flaming Creatures*... At the same time, Andy Warhol begun to make films. And that also attracted attention. So, I was very lucky because when this happened I had boxes filled with the writings of all these people. Pure luck.

And that's when you started to write for Film Culture?

No, I wrote for *Filmwise* first, and then *Film Culture* invited me to write for the magazine. So I was already writing for *Film Culture* before all this happened. But my job was to write and collect materials on experimental film.

And then the Anthology... I've read in Essential Cinema that... well, maybe it's best if you describe how it came about.

Here's what happened. In '62 Mekas made a feature length film in 35mm, and many people were having the same thought: that what was going on in France and Poland would happen in America: that there would be a new 35mm cinema. It failed. They had established an organization to distribute these films but very few theatres wanted them. So, Mekas opened that distribution organization up to any filmmaker, of any size (16mm or 35mm, even 8mm) that wanted to put films there. It was the beginning of the Filmmakers Cooperative. So, anyone could be in the Cooperative; it was purely democratic. there was no advertising, and the filmmakers got 75% of any amount of money they'd set for renting their films. So Brakhage joined. Many people who had been at Cinema 16 before, joined. Cinema 16 had shown films and distributed them. But Amos Vogel would pick three or four, let's say, Brakhage films to distribute, and there were many that he didn't want to distribute, many he didn't like. Prolific filmmakers didn't like that. They didn't like the fact that Amos Vogel could decide which of their films "existed." On the other hand, Vogel became very unhappy with the Cooperative. But it was founded and it worked. At first Brakhage was very unhappy because he thought that many of the films distributed were junk, and that it reflected badly on him...

For being a part of that...

Yes. Well, he needed something more, higher quality. But this didn't get anywhere until Kubelka came to America. Kubelka came and became friend of both Jonas and Brakhage and he became a very severe champion of selective quality... for him there should only be a few filmmakers, some organization, and no junk.

To my surprise I got a letter in Europe [while conducting an International Exposition] saying a new organization had been founded, that it would have its own theatre and a selection of films, and I was to be in charge of it. This [organization] was to be spearheaded by Brakhage, Kubelka, Mekas and me ... Well, there was a critic I respected very much, Ken Kelman, whom I wanted included. Subsequently, in order to offset the prejudice about New York, we thought we ought to have somebody from California. So Brakhage and I went to California and we asked Bruce Baillie. He couldn't do it, he wasn't well. We asked Edith Kramer who was in charge of Canyon Cinema then. She later became the director of the Pacific Film Archives. She didn't want to do it – which is interesting because later we got criticized for never having a woman on the committee. Finally we asked James Broughton.

Brakhage insisted (and this was terrible) that only films that were chosen by unanimity could get in - and it turned out that many votes were unanimous except for Brakhage. He exercised a veto.

What kind of things, do you remember?

Oh... Bresson... Jack Smith, Michael Snow... I felt that there wasn't objectivity as so much as jealousy operating there.

Towards American filmmakers I can see it, but...

So, Snow, Warhol, Smith, people that were Brakhage's major rivals were vetoed. After terrible struggles, we went to a majority vote.

But the reason we existed was curious. It was because we had a benefactor, Jerome Hill, whose grandfather was one of the richest men in America - he built the railroad from Minneapolis to Seattle. He was in the army, as almost anyone was, during the Second World War. And like many intellectuals he was in what was called the Signal Corp, the information service. One of his jobs was to try to figure out what not to bomb in Europe, because he knew so much about art. In other words, he would have a map of Vienna or so, and, you know, would mark: 'this' is the Kunsthistorisches Museum and 'this' is Saint Stevens and you could not bomb 'there', and... Sometimes the air force didn't listen to him...

So, Jerome Hill was an homosexual and during the War he met a man who was also very rich - but not as rich as he was - named Burt Martinson, also an homosexual, very interested in theatre. And just as Jerome Hill supported Jonas, Burt Martinson's wanted to support Joseph Papp and the New York Shakespeare Festival.

But the tax law was changing making it harder for a person on the board of the New York Shakespeare Theatre to give money to it as a tax deduction. So Jerome said: "Ok, I will give X to New York Shakespeare Theatre and you will give Jonas Mekas a place to set a new organization." "Ok, but you will have to build your theatre in Joe Papp's building".

That's how the whole thing came... And then, Burt, who was very rich and travelled around the world, went swimming in Singapore, cut his foot on coral, went to the hospital, got a bad transfusion, and died even before we opened.

There was no more Burt Martinson. So things began to be a little difficult because any time there had been a problem Burt would step in - Jonas was a strong personality and so was Joe Papp. And Next Jerome got cancer. And he died about a year after we opened. We could no longer viably remain in Papp's theater, nor could we rely on that kind of money. We already had a nuclear group of films but we no longer had the money to expand or even to have the selection committee meet. So that particular program, Essential Cinema, got frozen.

And at first that's all that Anthology was to be: just the Essential Cinema.

And when did it stop being just that?

It stopped when we have to leave... when we moved out of the building, to Wooster Street.

In 1974?

Yes. And in Wooster Street the situation became much more difficult: we didn't have Kubelka's theatre [the invisible cinema] and so we begin to mix... Jonas began to mix Essential Cinema's program, which is dominant, with other programs.

Only then?

Only then.

Because I've seen for instance a retrospective of Jean Epstein in 1971, October.

Yes, but those were films...

There were only Essential Cinema films in that retrospective?

We had voted those films into the Essential Cinema but...

But not all of them.

Ok, yes that's true... There was a special condition from Langlois who had exclusive control of the Epstein prints. He wouldn't let us have the *La glace à trois faces* [1927] or *La Chute de Maison de Usher* [1928]; so we interrupt the Essential Cinema program in order to show other films that he wanted to show and then we had to send them back. That was an exception but generally...

So it remains from 1971 to 1974.

The whole idea was to do it like a museum, like the Prado or something, where you know that you can go and see Goya and Velasquez any time: you can rely on their being there. We wanted to have a film museum in New York that you knew that if you went for a month: the whole Essential Cinema would be there. You would never have a bad month, it's always there.

And always the same order?

Yes, alphabetical. If there was only one film of someone whose name begins with a 'B' and five minutes long, there would be other films there... But it was basically alphabetical.

Why was that?

There was to be no hierarchy within it. The sequence was as rational as possible; so that someone who wanted to see Warhol, know he can come in the end of the month, and someone wanting to see Brakhage would know she must come at the beginning of the month.

And was it the organization by author's name that Langlois mixed up in Paris? Because the Exposition was...

No, the exhibition was entirely different. The exhibition was simply films Jonas and I had selected, and had nothing to do with Anthology.

Not every place could show all the films, but Langlois was showing them in two places – he thought he would have a bigger audience that way. So he just made up the program based upon his own choices. I didn't mind that. It was sometimes inconvenient to go across from one theatre to the other, but that was the way he wanted to and he knew his audiences better than I did.

But those exhibitions were also organized by author's name, right?

It was something we insisted upon, but it was also a simpler way to do it.

So the real programming issue came between Jonas and Vogel in 1961. See, Vogel never liked to show two or three films by the same filmmaker. In fact, he believed the audience on any given night or morning would like to see a documentary, one or two experimental films, a comedy, etc... It would be more pleasing. But Mekas thought this insulted the filmmakers. He thought he should show a whole evening of Brakhage, a whole evening of Anger...

The other thing that Vogel didn't want to do was show all their films, unless they had never been showed. So, Kenneth Anger's *Fireworks* [1947] was shown in 1950 and he didn't want to show that again. He said he had showed it already. And Jonas believed that when you had a new film, you should show it along with the older films of the same author.

You know, that was the real programming discussion. No one before Mekas had been exhibiting single filmmaker shows of experimental film. No one. They thought the audience couldn't take it. And this changed the audience.

Consequently, Anthology's programming grew out of that. Of course the filmmakers liked it so much more. For instance, Vogel had refused to show Kubelka's films; he said "I like your films, and I show experimental films, but yours are experimental-experimental!" He thought they would be too much for the audience.

People say you were trying to build a canon.

Anthology was. Unquestionably. There's definitely a canon in the sense that young filmmakers would come to New York who had never seen a film by Feuillade or Brakhage or Jean Genet or Duchamp; we thought there were some basic films that everyone should see. At that time there was no way to see them. This was before DVD or VHS ... Sometimes you would have to wait five or ten years to see a particular film by Anger, Kubelka or Brakhage.

It may be hard for young people accustomed to VHS and computers to think back to that period, but I remember from the time I was sixteen, even until the time I was maybe twenty-five, wanting to see *L'Age d'or* [Luis Buñuel, 1930] and finding it impossible to see. There were just so many films that were impossible to see. I recall there would be times that I would go somewhere quite far away because I heard that a certain film was to be shown. I went a hundred miles just to see *The Passion of Joanne of Arc* [Carl T. Dreyer, 1928] when I was seventeen. So, it wasn't to establish a canon when other things were available, but when nothing was available.

But the majority of filmmakers included are your contemporaries. How did you think this relationship between the contemporaries and then the...

The majority were... Well, there was a feeling at the time that in a past decade something had transformed the possibility of making films outside of commercial demands. And that these crucial works were in danger of being lost.

And that's what united all the films...

Well, the problem is that there were many compromises made. And Kubelka's solution, later in Vienna, was just to make his own list of films. And when Kubelka retired, the new director took Kubelka's list and put up his own list too. But that's, in a sense, more honest than what we tried to do. Kubelka learned from our experience.

I think we would have been better off to have signed individual choices. The failure was trying to find some kind of consensus. Of course, it would have been very difficult, because it would have made things much, much longer, and... very hard to find all the films because we wanted to get the best possible print – that was another of our principles. And no subtitles: to see each film for once exactly the way it was made.

I had had an experience in Belgium where I was convinced of the stupidity of subtitles. It was a film I hadn't seen and I thought it would be good - it wasn't. It was called *Blast of Silence* [Allen Baron, 1961]. An American, independent, 35mm film. Ledoux had a print in English. It's the story of a man's life that begins in blackness while you hear the noises of a hospital where it's clear there's a baby being born. The mother is crying; the doctors are talking; and the minute the baby is born, the light comes on, you see the doctor and... But there are three minutes in black. Well, this was Belgium where the law is that all films must be subtitled in both Flemish and French. So there on the black screen and one line in Flemish and one line in French. Naturally, subtitles have their own rhythm and they fill the room with light. The whole experience of the beginning of the film was for me merely a lesson in Flemish terms for French words that I knew. The whole screen was light, the room was light with all these holes... And we realized that this is not the way filmmakers edit films, make films... at least somewhere in the world must be one place you could see it in the original form with no subtitle holes in the print. This worked for Kubelka, in Vienna, but was a total failure in America, because the Austrians are much more multilingual than Americans. When we would show Dreyer's *The Word* [1955] to an audience of ten people, nine of them would be Danes. And the tenth one would be ruining the movie for all the Danes, while the one American was ruining the experience because he would use a flashlight to follow the printed synopsis while the film was running.

That would only work in invisible cinema [a primeira sala dos Anthology, desenhada por Kubelka, onde cada lugar estava inserido numa pequena cabine que rodeava os espectadores por todos os lados, deixando apenas visível a tela].

The invisible cinema... Kubelka didn't admit it but it didn't work for one reason: it was impossible to have air conditioning. The room would be very cold. But when you have this hood over you, the human body holds the heat. And it was very easy to fall asleep. Because there was no way to get the cold air down to the audience. This was a structural problem in the invisible cinema.

The problem was that Anthology was founded with a lot of money. We thought that this money wouldn't run out and we would gradually solve all the programming and engineering issues. The disaster was that money ran out as soon as we started. And two: it was the worst time in the whole history of cinema to do Anthology because in academic world there was this enormous anti-canonization movement. ...We were constantly being attacked, from unanticipated arguments having to do with canonization.

But still... It's a canon, ok, and I see why you say it should have been made upon a more individualized choice, but in the end you establish a whole.

Right. That's the way museums do.

And how would you define that whole? Because it's not New American Cinema, it isn't...

No, it isn't. We thought we were defining the independent filmmaker's history of the cinema. From the point of view of independent filmmakers, what were the important films to have seen in order to know the possibilities of cinema?

The "essential" is that, the must-see films?

The must-see films for a filmmaker.

But it is also a cinema of essential.

The term "essential" and all the names, like "anthology", were all compromising names that came about because nobody liked other names. And at times we wanted to call it The New York Film Museum but colleagues were very upset about that. The Museum of Modern Art, with whom we were friends, would be very upset if we did that. So, you know, we had to deal with diplomatic questions in terms of the name.

But back to the cinema you are defining there, how would you...

There were five different people, defining five different things. It's a compromise. I mean, Brakhage wanted only to have films that he himself thought were genuine works of art.

Hard to define...

He felt he could define it.

I would love to hear your discussions.

They were terrible. There were some very big fights. Mekas recorded them.

Yes, I know. In Anthology they told me...

I don't think they are in Anthology, if he has them. He might have them in his home. But these are 45 years old, now. I don't know what the conditions of the audio tapes are... There were very serious debates. And sometimes we would look at the film over and over again, and still there would be big fights.

Kelman was the member of the committee most interested in a genuine history of film, and would have many more American and European feature films in there. Mekas would have had a lot of the *Cahiers* films. You know, a lot of Hollywood films, Ford, Hawks, and others.

So, I don't understand: there's only Welles, Chaplin...

Because we couldn't agree. We had such fights.

And then there's Laurel and Hardy.

That was a very special debate. When somebody made a lot of films, Brakhage felt that we should go film by film and say “this one yes, this one no”. Kubelka, Kelman and I felt that we needed some years to see many of them and then decide. This was the case of Méliès, Lumière, Laurel and Hardy, and Chaplin. It was not possible for us to make an instant decision...

The other thing was that Kelman, Kubelka and I felt it would give the wrong impression if we could only see three or four films of someone who had made 100 films. I mean, to pick one of those films as if we have seen them all. And in those years you could only see six or seven Lumière films, only two or three Laurel and Hardy were available to us, Chaplin was not available easily, so we did research and we had to name the filmmaker alone in those cases.

And then there's for instance Hanoun and not Godard, or other...

We were convinced of the rightness of this. Nobody would support Truffaut, no one. Some support Godard. Godard was very controversial. I was very opposed to Godard. You know, many of us thought of Hanoun as the most interesting filmmaker in France after Bresson.

Because you felt close to his films?

Not close, no. We didn't know... we knew of Hanoun only through Noel Burch writings. We arranged to have *Une simple histoire* [1959] sent to us and we loved it.

And you talked about all the others, but not you. What was the cinema you...

Feuillade... Bresson was very important for me... Dreyer... but Dreyer was also Kubelka's favorite.

And Ozu?

Ozu very much... Early Ozu, especially.

I see the line...

Yes. Epstein... I had done more historical research than most of the others. Also I personally had had a very interesting relationship, when I was in Paris in 1964, with Noel Burch, before he had written his book. He had showed me many films and I was very convinced by a number of his arguments. Furthermore, there are films that I find very important now that I was not so interested in then, such as Bergman's *Persona* [1966].

But there were many mistakes. Many mistakes! I think the whole idea was a mistake. It was very bad historical timing and it was wrong. It caused more antagonism than it did good.

So why do you think Anthology is still showing Essential Cinema?

Because these are all very good films. It is no longer exclusive, it's an historical monument, and they own the prints of those films.

So what you criticize is the exclusivity, not the construction of it.

The effect it had was to draw attacks on us rather than draw attention to the films. In fact, I tell you a particular story. There was a group of students of Ken Jacobs who founded the Collective For Living Cinema a few years later, maybe a year after us. It had a terrible screening theater. Flat room, metal seats, projector on a stand on the floor, no booth. One night, Anthology Film Archives was showing Brakhage's *Scenes from Under Childhood* [1967], their own print, a perfectly clean print in the Wooster Street theatre, where you could see very clearly from the stadium seating beneath the projection booth. Three people were in the room. Six blocks away, the Collective For Living Cinema was showing Stan Brakhage, *Scenes from Under Childhood*, same film. Scratched print, a small screen on the wall; you can barely see it. Four hundred people came. They had to turn away three hundred. They begged to put another screening. The people at the Collective said "you can go see it in Anthology", and they "no, no, no" and then they had three extra screenings in one night. Because that was the cool place to go then.

And Anthology never was cool: the idea of a selected corpus... it wasn't near the Soho bars (the other place was)... there was no place to gather socially... it showed films everyday not just Saturday night... And this was a young audience that wanted to be together even more than they wanted to see particular films.

Around what years?

This must have been around 1978. The coinciding film on one night was so interesting to me. That was proof that we had fundamentally made a mistake. Jonas would never admit that. Kubelka to this day thinks that he was absolutely right, and that if we had not moved and stayed in his theatre it would have been the most successful thing in the world.

Maybe you can't measure the importance of one thing by numbers of people.

It's not just numbers. We did draw a lot of criticism. We united the leftist documentarians, the feminists, the...

Why didn't you have Shirley Clarke in Essential Cinema?

It was a matter of vote. You know, of course we made enemies of our friends, like Shirley Clarke; she hated me for it. For the rest of her life.

Maybe it's what you said, a very important thing: you drew attention to yourselves and kept it away from the films.

Exactly. Exactly the opposite of what we intended to do.

Your programming really...

We were not trying to program. We were trying to show. We knew we would have several disaffects. For instance, the Metropolitan Museum or the Museum of Modern Art is not a cool place. But it's a place where you know you can see Pollock and Magritte and Picasso: those paintings are always there. And then you go to some

gallery for cool gatherings if such idiocy attracts you. That's what we knew we were doing and Jonas at the same time was running Filmmaker's Cinematheque, which was cool.

How did the Cinematheque work? The filmmakers would bring their own films and show it in the Cinematheque?

No, Jonas programmed it. Filmmakers were called if they had a new film; sometimes even, if they were friends with Jonas, they came with a film, he might put it in the end of the program. The only times unknown filmmakers came with their films was when he had open screenings, where anybody could come and he would screen what they brought.

Anthology was always more conservative, but we didn't realize that it would become such a problem. The reason for that was the avant-garde cinema at that very time moved from the artists to the schools. Many artists were hired to teach. Many more people were in school because of the Vietnam war - if you were in school, you'd get dispensation for not going to the army. Many schools were starting and many would hire filmmakers. At that time people started to study film theory. It was also a period when the intellectual colonization of America by the Collège de France occurred. For the first time students were reading Lacan, Foucault and Derrida in schools. All of this was happening at once. And people were starting to look at the avant-garde films in the context of the universities rather than in the context that we developed among the artists. All off these ideas, questions of anti-canonization, etc., were coming from the university situation.

The anti-canonization came from the university?

Of course. This came out of Foucault, the readers of Foucault. The critique of institutions and so on. This never had been an issue for artists. Most artists are not democrats when it comes down to their tastes, "It's me and Picasso, the hell with... Mondrian is no good", you know... It's a very different mentality. Therefore, it was no accident that the Collective For Living Cinema would be so popular with all the students coming from the university, from the same university. Another person you should speak to is Scott MacDonald, you know him?

Yes, I'm going to...

He made the history of all these institutions. He has done work on Canyon Cinema and Cinema 16.

And Art in Cinema. I'm going to try to talk to him.

Going back to Anthology, and thinking about what you said, of how you were not programming but showing, do you think you were doing more of a list than a program?

Anthology also constructed a list, yes. And then it had an exhibition policy: the invisible cinema, films without subtitles, fresh prints, not circulating prints. Those were exhibition principles.

But programming...

In fact it was anti-programming. If we had a building with a hundred invisibles cinemas, in each one the same film would be shown over and over and over again.

And how do you relate Essential Cinema to your own work, and your thinking on cinema?

I was always interested in the interpretation of particular films and individual filmmakers, and I would say that I learned a lesson. I was the first director of Anthology. I was very bad in it; I had no ability to control this various people who were fighting among themselves. Jonas was much better at that than I. And I am not good in organizations. I am much more natural as an eccentric university professor. I have my own class, and I can develop my own thought. I am essentially historian and critic.

So doing that program...

It was something I believed in at the time. I thought it would be useful, but it was a mistake, for me, personally. I'm not really interested in programming. I'm interested in the films, I'm interested in seeing good prints.

One of things that most interested me in Anthology was what happened when we had three different prints of a film; for instance, *The Passion of Joan of Arc* with different editing, different shots. We published a book on Léger with all the different shots and different versions of *Ballet Mécanique* [1924]. I tried to get someone to write down the number of frames for every shot of a film in order to uncover the history of how this came about and to determine what would be the most authentic print. That sort of work interests me. That there would be an institute where you treated film the way my Greek professors treated Herodotus or Sophocles. Even today that doesn't happen. When they restore films they cheat. For instance, sometimes, as with *Metropolis* [Fritz Lang, 1927], they put in everything they find even if they know that these are outtakes used in South American distribution. And they don't indicate where the pieces come from. Nobody does it in such a way that the person would know where the pieces come from. This could easily be done on DVD.

Like Kubelka did...

No, Kubelka doesn't do it either. Kubelka restored the film [*Entuziasm (Simfonija Donbassa)*, Dziga Vertov, 1930] but you don't see exactly what he did. He shows one version - he shows his version - but as you're watching the film you can't press a button and see "this replaces that" and why he did it. If you were editing a text of a book, classic book, let's say Camus, you'd see at the back of the book: "this manuscript says this, that manuscript said that, this was printed this way" and you know exactly what you're reading of Camus. But nobody does this in film. They're still amateurs. They're still impressionists, putting the pieces together. With Anthology, we wanted to develop an institute for that. But that requires money and the money disappeared.

What's your connection now with Anthology?

I'm very friendly with them, and I am called an advisor. I think John [Mhiripiri] does a wonderful job. And they have a very hard time, because there are still money problems. It's very hard to keep it alive.

And it's impossible to live on entries.

No cinema in the world can do that! Other cinemas live out of popcorn money. In America that's why popcorn and soda cost so much money. That's where they make their profit. It's impossible to survive on ticket money. It's over, it's finished. It used to be possible before television. The average American used to go see six or seven films a week before television. In every town, even little towns, there would be movie theatres that begin in morning and they went to midnight. People would go at lunch, after work, they paid very little...

In your class you talk about directors included in Essential Cinema?

I talk about all sorts of directors. Today I'm talking about Bergman and Marker, who are not in Essential Cinema. And next year, Godard and Straub. But in fact it's very hard for me to continue to teach because there are few films anymore. Films are disappearing. It's all on DVD's. Your children will never see a film. My students are very impatient, they are used to watching movies on their computers. So they can stop them whenever they want; they can stop to eat, they can stop when the phone rings or to urinate or they can go on facebook while the film is on...

Way far from the Invisible Cinema...

Exactly. Exactly.

Someone was saying in a debate at the Portuguese Cinemateca that seeing a film in a computer was like looking at a catalogue of paintings: it's not seeing the painting.

Right, same thing on DVD: it's not seeing the film.

You don't have the scale thing...

It doesn't breathe, it's like... Being in love with a corpse .Looks just like the woman but she's dead. She used to look just like that. I am not a necrophiliac; so, DVD disgusts me.

It's very sad.

Are you a filmmaker?

I've done a film...

There was a young filmmaker at the Cinemateca when I went there [Janeiro 2011, para a conferência de Peter Kubelka no programa "O que é programar uma cinemateca hoje?"], a young woman who is now in a school in California...

Sílvia das Fadas? You have seen her film?

No, I just spoke with her the day of Kubelka's ten hour long presentation... And it's interesting how Portugal has suddenly become interested in avant-garde film. When I

was going on these tours [International Film Expositions] I of course wrote to places in Portugal but no one was interested in the 60's.

There was a dictatorship.

The same in Spain Although I did a show in Spain under fascism. At San Sebastian. But they refused to let any film be shown with even a frame of nudity. So Brakhage couldn't be shown.

Ken Kelman | Março, 2012

So that will pick up my words, hein? I basically don't live in the twentieth century. Definitely. At least as far as technical things go. But, anyway, begin anywhere you like.

As I explained to you yesterday, I'm a PhD student from Portugal, studying the history of cinema programming practices. So, I'm studying a specific technique and circuit of cinema's exhibition and I'm particularly interested in exploring the initiatives which tried to, through films and through programming, to define a particularly territory - cinema's territory. That's why I'm here in New York doing a research on Essential Cinema and that's why I'm trying to talk to its programmers.

This actually is ironical, in a way, because just recently I've had some thoughts about it. And this because a couple weeks ago - you just missed them - a couple of guys from the old times came from the West Coast to show some of their films in the Whitney Museum...

Oh, I think I saw that. You mean Jerome Hiler, right?

Yeah. Did you see it?

I saw it, yes. I liked it very much.

Oh, I liked it too. But in the interview he gave I thought that he maybe didn't quite give credit to the influence, which was so apparent in the film: Brakhage. He mentioned him, but among others. The film looked a lot like Brakhage to me. In a sense, it couldn't be made without Brakhage having done... the film it reminded me the most was *Anticipation of the night* [1958]. Nobody knew Hiler was making films until this presentation. So that was nice...

But anyway, I was at my dentist office on Monday and in front of me was a little... he has a small gallery, a gallery of some sort.

Your dentist?

Yes. Dr. Seagull, in Greenwich Village. Actually, his office is only a block away from where Gregory Markopolous used to live. I didn't know, or I didn't remember, that Hiler had been Markopolous' roommate for a while, and also he was the custom designer of *Twice a man* [1964]. And I had one of his customs hung in my window for a couple of years. A pair of wings. I took them when he was through with them. But then they got thrown away, I'm sorry to say.

But, anyhow... In the dentist office there was a new painting and I really liked it. And on the way out I saw another painting, very different in every way - size, style - and I said 'this is good' to the receptionist. She told me it had been painted by the same woman. I commented my sister might want to buy something, and she gave me a number. I called yesterday. The price was pretty cheap, considering I think it might be worth a lot someday. But the thing is: when I said I liked it, Dr. Seagull begun to suggest a narrative for this painting, which was just a couch, with a grapery hung over it that extended to the floor. And he begun saying the grapery over the floor could be a

body, and these little red tinges here and there could be blood. Thinking, a narrative he puts on to it. And then, just last night, I was thinking we were so big back in the 60's/70's about the corruption of narrative in cinema and how pure... I love the idea of pure cinema. But I didn't necessarily love pure cinema that much. I still like a lot of narrative films.

Pure as opposed to narrative?

As opposed to something where you can see a story or the structure of some kind of story. But obviously, Brakhage, for instance, didn't have stories. And Markopolous always had some kind of story going on, but it tended to be oblique. Brakhage... I was thinking that the worst thing about *Anticipation of the night* was that, at the very end, he put a narrative thing on: there's a shadow of the guy hanging himself and... Oh! "Is that what it's about?" It didn't have to be about anything.

But this was a big thing back then, and I was not enthusiastic about it like some people, going all "narrative is evil". But I had a predisposition to look at things formally.

Is that particular interest in "pure cinema" that puts the "essential" in the Essential Cinema? Is it the "must see" cinema or is it something else?

I like the name "essential" which I don't know exactly who... My assumption is that it is P. Adams Sitney's term but I'm not sure. I know I didn't make it up, that's the only thing I'm sure of.

"Essential" just means the basic repertory of those films which... To say that they define cinema is not really the way I would have thought it, it was just... "the best". That's all.

In the manifesto you distributed in the first sessions of Essential Cinema you say something like you are interested in making the history of cinema's medium and of the art of cinema. But then, if you go through the list of filmmakers included, almost half or more of them are contemporary. So it seems you are saying history starts now.

It's not that it starts now... There are unique problems to every period. The unique problems to the first 20 years or so of films is that there weren't that many films being made, and that they tended to be very tentative in their formal and technical abilities. So, in Essential Cinema, there were films from the very beginning – Lumière and Méliès – because they were essential, they grasped certain things that were just right for that time and became timeless. They were very basic. They were put together just to show something – like Sara Bernhardt acting. And then, you get to lesser basic things, you get people trying to find what to do beyond that, and trying to structure it. And the structure was, invariably, narrative. Narrative was the way people found, after those first years, to put a film together, in a way that it could have some sense and coherence. Griffith started to work on that and he rather rapidly developed a narrative form which became really strong after a while and even got to be epic. And then, perhaps after a very few years, started to get a little tired. Not that I don't admire his later work, in the 20's, but it doesn't have the necessity of the ones from the teens.

But there's Griffith and what else is there? Well, not much else in the Essential Cinema from the silent period.

Eisenstein...

My recollection is that you have a few experimental films, a few soviet films, naturally, because many were formal, and...

French avant-garde.

From the French avant-garde there are some, yes, sure. And that is definitely avant-garde. And let me see... not to stretch my memory too much, but I think there is René Clair, one or two of his silent films. That's narrative, but its narrative with definite style and attitude, we might say a vision. And that's kind of crucial. Because it turns out we were looking for visionary artists. Someone who had something to say which didn't had to be all that radical or terribly original, but that certainly reflected a strong vision on film and life – I could say personal, but I won't.

You were also strongly influenced by the idea of an author, considering you organized the programs based on the author's name.

You know, we were not much into that popularized term by Andrew Sarris, the "auteur". It didn't mean much to us. Someone might make one good film and we wouldn't take any of the others.

In Film Culture you all use and even divide the word film-maker...

That, I forget who started that - it wasn't me, I mean... But I had no objection. I could have said *filmeur*. I would never say something like 'cineaste' or something fancy like that. "Film-maker" seemed to be ok. But I think that was mainly to make a distinction between that and the idea of, let's say, a director. Because if you said "director" you were already ruling out so many films. Brakhage was not a director. And... Markopolous often was a director, but so many... Maya Deren was and wasn't a director. Film-maker took everything into it. It was somebody who made films and that was OK.

Going back to the 20's, Griffith is gone and he is replaced by people who seem to have a little more vigor: Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko. The 20's are really dominated by the soviets. Chaplin is there, though, and so is Keaton...

And Laurel & Hardy...

...because one or two of their films seemed to be worthy. Of course, they're short, but the images were strong, the narrative was adequate, they were funny, the timing was good - it had a rhythm too. And they had a vision. So Laurel & Hardy were OK.

They are the only non-filmmakers in the list.

You mean because they were directed by somebody else, technically, not like Chaplin who directed himself and all that. But we called Laurel & Hardy because they obviously had control of the thing no matter who was officially directing it. Sort of like the Astaire/Rogers musicals: there was a guy who directed them, but it didn't matter very much. You don't have Astaire/Rogers musicals in Anthology and as far as I'm concerned we probably shouldn't have because... or maybe we should... but there were

good arguments that they were a little weak here and there. However, that's beside the point...

So, yes, there's Laurel & Hardy and there's Buster Keaton – he did direct his own films – I don't remember exactly which ones. I know we have *The General* [1926] and that's because (whatever anyone else may say) *The General* is a valid piece of cinema. One or two of his other films might be there, but this is the most convincing, his strongest work. If he hadn't made *The General*, something else might have gotten in because we thought that Keaton should be represented. The same, I guess, was true of Chaplin. And... I'm trying to remember... I don't think anything by Harold Lloyd is in the repertory... I'm pretty sure not...

I don't think so, but we can see... [mostro-lhe a lista]

This is alphabetically, I hope... Yes. There sure are a lot of Brakhage's films in there... No, there's no Harold Lloyd - and I wouldn't complain. I don't think he ever seriously came up, which is curious because a couple of his films are, I think, on a level with the Chaplin and Keaton that we have but, anyway, he's not in there...

You were not only trying to aim at the cinema you thought it was good, right? You were trying to define a particular... Even if there are things we don't understand completely why they're there, like Welles or Renoir or... We can see a whole.

I wouldn't say that. The major criterion was the quality of the film: "is it really good enough?" And if it wasn't really good enough it didn't matter what else it was, how original, or how anything. And...

How were those discussions?

I was told they were just awfully... I guess they're recorded somewhere...

Yes...

Yes, I'm told that they were very impressive.

You were not in those discussions?

I didn't judge things in that way.

I was participating because I thought it was a worthy enterprise. It was important enough, and a useful thing to do, basically. And I don't think anybody else felt any different. I don't think anybody thought it was a tremendous thing. I guess if you would ask me, I think it was a vital thing to do, because it did help to define the medium. But it defined it in various ways and one of those was to just say "this is the stuff that is quality, and you can judge other stuff by this".

Like a canon.

Yes. It did develop into that since it stopped in 1975 or so. And the other thing is – and this was an obvious thing – that we were, so to speak, canonizing and we were making official a kind of cinema that was not particularly well known, or appreciated or officially recognized. And so we were putting Brakhage or Markopolous together with

Orson Welles and Renoir. That was useful. But my regret at this point – and this was a regret I voiced then – was we didn't have Hitchcock and Ford.

Hitchcock was a dilemma. What I did at the time was to nominate what I thought was the most possible Hitchcock film, which was *Vertigo* [1958]. I still feel that way, and I'm still a big fan of *Vertigo*. But when we screened it, and when we voted, I had to abstain. Because there were some things in *Vertigo* that, unfairly perhaps, kind of turned me off. I remember distinctly saying "oh, god, that dream sequence"... "This is not how people dream", the falling figure... oh, please. And, you know, I can justify that now as being a stylistic thing but then it bothered me. But I think that, worse than that, was that we never seriously consider, never even voted on a Ford film. And I would put *The searchers* [1956] on Anthology now if I could go back in time. It would be the most traditionally narrative film that was in the whole collection, if it were in there (but it isn't). I think that is a great film so it belongs in there. But it's one of the very few things that I felt maybe we've missed. There are very few films that I thought we should have included and didn't and almost none that I thought were in there and shouldn't have been.

Essential Cinema was basically doing two things. It was saying just very simply: this is what's good – "see if what you think is good is as good as this". And was saying: there's a kind a film that you may not be thinking about, but along with the films that you are thinking about - the European classics and the Hollywood things - there's something else... and we have more of that than the other stuff.

That's right. When people say you were establishing a canon I tend to disagree (or at least not fully agree)...

Of course it turns into a canon after some years... But it isn't quite that. It is a criterion. It establishes sort of a standard which is what we wanted to do.

You seem to be saying: "this is important for us". But the "us" matters, there. And maybe that's why I think that you were establishing a family, more than a canon. Because you are a group... well, are you a group? I was going to start this conversation by asking how did you get together with this group of people that I don't know exactly how to name... Is it the New American Cinema? Or the avant-garde...

Well, you know, the beginnings of the repertory committee, that, I don't know, lived for 6 or 7 years - I forget how long (when Jonas [Mekas] was soliciting opinions) - it was like kind of an art committee, actually. Originally, it was myself, P. Adams Sitney and Jonas, which is a fairly obvious group because we were the critics of the time. It was a question then who else should get in, and we ended up with Brakhage and Kubelka and James Broughton.

Brakhage was a fairly obvious choice in the sense he had already written a sort of manifesto about film and he was the major figure in the avant-garde film at the time, and he liked to talk and argue. Although he only lasted one year because... I had no problem with him, but he was very, very much into the idea of a unanimous vote and it was just too difficult to get things done that way.

Kubelka was also a fairly obvious choice because he was associated with a film museum in Austria and so he had this sort of curatorial credential. And, I'm not quite sure why he got in, but I think Broughton had written a number of plays... I mean, he was good as a member, but I don't know exactly why we originally got Broughton in. He did represent the West coast, for one thing, and also he represented the really old

school, because he had been making these films backway into the forties and the other people who had been doing that and were alive then... I guess was Sidney Peterson, and Peterson... I'm not sure why, he might not even been interested in doing it. So, we got Broughton and we went through the first year a little handicap by the fact that we had to take everything in a unanimous way. And then it was a little easier after that, when it was just a majority vote.

There were discussions and P. Adams was very impressed by the fact that we were having these high class aesthetic philosophical arguments. And it never seemed that way to me. I thought that we were just making our points. We began with lists and some of the things looked like they were going to get in easily enough, and some of them didn't. I remember I was surprised that *The Cabinet of Dr. Caligari* [Robert Wiene, 1920] didn't interest anybody when we got around with it. I was not passionate about that film so I... and... frankly I forget whether *The last laugh* [F.W. Murnau, 1924] got in or not. I think it didn't.

There's Sunrise [F.W. Murnau, 1927]...

I wouldn't let *Sunrise* get away. That I wouldn't permit. I remember arguing constantly on *The last laugh* and Jonas saying that it wasn't very nice that Murnau sells out and goes for this happy ending. I said the happy ending was ironic, that it was a joke, but they wouldn't buy it... He said "he got commercial here", I said "no" but it didn't get in.

But there wasn't that much real disagreement about anything, either the ones we dropped out, or the ones we took in. I would say about 20% of them there was a real argument. And usually my side won. In fact, the only one I can think that I really lost on was *The last laugh*. I don't think there was any other one where I thought really should get in and didn't get in.

How do you think your work as a critic played a role in those discussions? It was a work of a critic or the work of someone who loves cinema... And is it different? Because from your texts I realize you don't see much of a difference...

No, I don't see much difference. I mean, I got in basically looking at films in the same way, responding to them in the same way, and I would make basically the same arguments every time I see them projected.

I noticed at the time that there was a peculiarity: I watched – I don't anymore – a fair amount of television and I liked a lot of the movies I saw. They were entertaining. And even if it was a different experience that I had watching *Potemkin* [Serguei Eisenstein, 1925], on one hand, and *Anticipation of the night*, on the other – that's two different hands – they are also entertaining. You know how Bach described his work: entertainment for the soul. There are different kinds of entertainment there: Brakhage is a kind of entertainment, Eisenstein in another kind. And then there's what you might call something closer to pure entertainment, which is not so much for the soul, which would be something like *Double Indemnity* [1944] – I don't know if you're familiar with Hollywood war films, which I rather like; this is a Billy Wilder's film, based on a James M. Cain novel; it's a genre I like, all about these hard boiled detectives and nasty situations with rather unhappy endings – there was a lot of that in the forties and early fifties in Hollywood. That's entertainment with a bias, and I liked those. None of them were in the Essential Cinema, for good reason, they're not that good – but they're pretty good. They're good narrative films. They engage a view and they make points and

there's a view of life which tends to be rather bitter. But to some extent it depends on the effort you have to make too. It may come very natural to some people to watch a Brakhage film, but I think you need to be paying more attention. In order to really get a film, or anything else, you have to be acute, you have to be there. At a certain level you don't have to be that attentive or keen or sensitive to get a Hollywood film. Even a very ambitious one or a very good one or a very complex one. You can get it on a very simple level. And you can't really do that with a Brakhage or Michael Snow or Bernie Geer.

And you think that's one of the things Essential Cinema was aiming for?

One of the things that I think it might have helped to accomplish is to understand that all these films can co-exist on a certain level. But maybe to get some things you have to pay a little more attention. I don't see that the Hollywood entertainment value is very small in *Anticipation of the night* or *Dog Star Man*. Where's the love interest, where's the chase, where are these things, where is the suspense? It's different, but you can find elements of that in any film (except the most purely abstract films). You can find elements of narrative in *Dog Star Man*. And you can find abstract patterns in *The sound of music* [Robert Wise, 1965] or *Top Hat* [Mark Sandrich, 1935], sure. Everything has its formalities. But some things are more rigorous. And one of the things about the Essential Cinema is that there's a lot of rigor in a lot of these films. They are formally very, very pure. And you can't have that in a Hollywood film for obvious reasons. Then it becomes an abstract film. Or too abstract anyhow. But...

I don't remember if you finished this thought: if "essential" means also that, abstract?

No, I don't think so. Because some of the films are not like that. They all have to have that element, to some extent, because otherwise they wouldn't be artistically interesting at all, but neither *Rule of the game* [Jean Renoir, 1939] or *Citizen Kane* [Orson Welles, 1941] are particularly abstract. I guess you can make drafts about the narrative manipulation in *Citizen Kane*. I mean, how long is this flashback in proportion to coming back and flashing back and forth... well, that's fine, but it's not the essential thing in the film. Is part of the film and is one of the reasons it got in, because it did have that adventurous element that distinguished it from the usual narrative film. And *Rule of game* is a little different because it has to do with what you might call a kind of rhythm. It's there and you feel it. And it's also the interweave of motifs and themes. It brings it to a level of quality that you just don't find in any Hollywood film that I know of (and I like a lot of them but they never get back on compromising). And it's not all a question of decision, it's a question of culture: the directors of Hollywood films grow up in a culture and understand things through that culture. And they can't really function outside of this. They can do a lot of things in it, but if they start to break away from it, then they are going into independent cinema and all that. And there's plenty of that around. Of course, well... there's independent cinema too, which is half way between New American Cinema roughly called - which is things like Cassavetes which is not Hollywood, but on the other hand is not avant-garde either. And...

When you say "we", who is the "we"? Because people tend to use "New American Cinema" to talk about avant-garde, and it's not the same thing, right?

I know, the terminology is curious. And I should have mention: there's a film in the Anthology which is not abstract, which is very much a kind of an independent film: *Pull my Daisy* [Robert Frank, Alfred Leslie, 1959]. I was always very impatient about the terminology because it didn't mean much to me. There was a thing called – and sometimes we used these interchangeably, back then – “independent cinema”, there was “avant-garde cinema”, and there was “new American cinema”. And there's also “experimental film”. They were all used. And they meant almost nothing to me, personally. And I don't think they meant much to anybody because they were just categories. They could be useful, you know, when you wrote a poster, a poster for something you could talk about. But they didn't have much meaning. And sometimes they would fit all kinds of things into a category that didn't even quite belong together. I mean, you could call Cassavetes independent cinema, you could call Brakhage also, you might even fit somebody like Sam Fuller if you wanted to. But it's, you know, “oh, he's independent”, whatever that means...

But there was a movement of and for something which makes us talk about a group...

Oh, there was a movement... There was a movement and the things that were screened in the old Cinematheque and then in the Anthology and Filmmakers Cinematheque, were all very, very heavy, we could say quite radical – there's another word, “radical” – avant-garde. But you could see some narrative films there...

The classic... it seems classic now... the typical opposition at that point was between narrative and avant-garde. Actually, I think that the term we often used then, at least some people did, was narrative cinema vs lyrical cinema, which meant, in a sense, an essence kind of prose as opposed to poetry. And it was obvious Brakhage, Snow and Geer and Markopolous were doing poetry, and the prose was Hollywood. And then there was something in between. Films with a kind of loose story, casual, and it was clear that they didn't quite fit into either category. It's the case of *Pull my Daisy*... or it isn't, because *Pull my daisy* is not a narrative film. It's just sort of a dada film. It's completely casual and, well, they didn't try to sustain it for more than 10 or 15 minutes, because probably it wouldn't have worked... That one was ok, it got in... I'm not quite sure... I enjoyed it.

But... yeah, there were a lot of terms and I just begin to remember more and more of them, but the essential distinction made was between the lyric and the narrative. And that was a true distinction. Everybody knew there was a slight tension over that like in Markopolous stuff which always had a narrative element but it was clear that he was subordinating the narrative to the vision. And so there was no problem there.

And how did you think the articulation between the filmmakers? How did you come up with the programs based on the names of the filmmaker and how did you organized the sessions?

It was really simple. It was almost primitive. If somebody saw a film that they really liked they would say: “how about that?” And I did that with, of all things, Griffith.

But I'm asking about the exhibition. Putting together the programs.

You mean in the sense of screening them?

Yes. How did you decide the order?

Oh. I have no idea. Because we had nothing to do with that. That was up to the theatre, the Cinematheque, after that the Anthology.

Essential Cinema was only showed in Anthology, right?

Oh, yes. The Essential Cinema was the name of the program. The Cinematheque existed in Times Square. And at that point we didn't need Essential Cinema. Then, the Cinematheque moved to Astor place, and after that to the Public Theatre, and then is when the committee started to vote on Essential Cinema program. So things were being shown for many years without being part of the Essential Cinema. They were just the things people used to think were worth... People said "maybe you should show this" and we showed it. And then finally when the program was established the order that was shown was basically up to the projectionist... actually I think it was up to Robert Haller, the manager of the Anthology at that point. But I think in the beginning it was just alphabetically, the obvious way.

You mean it was not an important part of your work.

Oh no, no. Deciding...

Which comes after what...

That would have been... we didn't make value judgments on the films in any way after they were selected. Obviously, if anyone said "I think this should be first", then the arguments would have started all over again.

You think that establishing an order in a session is giving a different importance to each film?

It would have if that would have been done that way. Now I think that they just take films according to the needs of a particular month or they may decide to do a retrospective on a particular filmmaker. And there's no question of whether it's worth this or that, it's just a matter of convenience, really. And it always was, as far as the order of things were shown in went. And nobody ever even began to consider that as a... We had enough problems at that point for creating a new one, as the order the things were shown in. And, of course, they started showing them before the Essential Cinema was even completed. I mean, it took years for the thing to be finalized, and they were already showing part of Essential Cinema before all of them were in. So, it was again just a matter of what seemed, well... the easy way to do it.

It was really more about the collection than about the programming.

Oh yeah, sure. It was always the collection as a total entity.

That makes me go back to an idea that I don't think we've discussed until the end, that of a "family", now brought up by the collection: the idea of collection as collecting the pieces... Maybe that's something your generation or that movement needed to do.

Well, there was a precedent. There was certainly a collection of films at the Museum of Modern Art. It wasn't particularly organized or anything but they had an archive of films and... And we were actually the Anthology Film Archives. That's what it was.

The idea of "anthology"...

And the idea of an archive. So, basically... there was a need to define the whole thing.

What thing?

The film culture of the time. In a sense, it didn't really exist. It was in the air, it was in people's heads, it was in articles, but where were the films? And they were all over. So, it was very logical to bring them together into one place. Really simple.

And then of course, let's make it clear that some of these films are the real spine and blood of the collection, some of the others are more peripheral. These are the ones that should be shown constantly, and, you know, if you're interested in the others, we'll show them once in a while. And you can always come over and ask to see them, if you're doing a research or something. It was quite pragmatic.

I have a curiosity. Reading your texts I get the impression that you at some point got really influenced by John Epstein's theory, when you talk about cinema's power to create life, or animation of still objects through the close up, and all that... And I was curious, if I read it correctly, because for Epstein cinema it's not only a medium it's a thing in itself and it is quite different from what Anthology, I think, from the texts I read, is defining.

That's interesting because one of the awful things about me is that I'm very idiosyncratic. What they didn't understand is, especially since I taught some college classes, that I am very curious about everything and very unacademic. I never knew much about film criticism, even less now. I never had the least... I knew Epstein films, and I liked some of them, some of them are in Essential Cinema, but I never knew anything about his film criticism. Except one thing, a quote of his, I think: there are great 5 minutes in every film, and that's all. Something like that. I mean, it was a catchy quote. In fact, until you've mentioned it now, I wasn't really familiar that Epstein had written any significant film criticism at all. I thought he had just toss of this good quote. And "hey, that's a nice quote".

I saw that relation, but what I mean is that both of you talk about cinema as something in itself. Not only as a medium. And that's not very common in Anthology group's texts, I think.

Sure, this is how I feel about anything. Of course, I see the relationships between different things and different media, but I don't ever think of Bach if I see a Grunewald painting, and I never think of Grunewald when I hear Bach. I just don't. And in the same way it never occurred to me to pay much attention to other things than film when I was considering film. I never saw why I should. Unless a particular film is referential. Really. I mean if a film has a soundtrack of Mozart than Mozart becomes relevant, or if a filmmaker says he was influenced in its rhythmic structure by Stravinsky maybe I pay a little attention to that but only that far and no further. Just like if someone says, "oh, *Dog Star Man* has the structure of *Moby Dick*". Well, I don't know, maybe it does,

maybe that's because I just said that. But, I wouldn't force it, you know. Brakhage never said anything about it, and I didn't notice it, so I don't make any literary parallels either. I take the film for what it is. And on the other hand, with Ford's film *The searchers*, I actually read the book, *The searchers*. I was curious. And I know now the difference between the original book and the film. Which is interesting. And it still has nothing to do with the quality of the film or the way it works. So it wasn't necessary to do it. Now, if I was doing a scholarly work I would certainly put that in as part of the whole thing. But in terms of making any judgments on the film it is quite irrelevant. And that was the way I worked. And still do. I have nothing further to say on that subject. I hope.

You remember anything else about Essential Cinema that you would want to add?

Oh, I remember a lot of things but I don't know how essential they are. There's... I'm just trying to think what might be relevant to your... Let's see...

I was thinking you said it was an important work to do: do you think it was an important work also in terms of the panorama of the exhibition in the context of New York?

Oh, sure. It would have been a total different phenomenon somewhere else, obviously. If we were doing it in Idaho it would have meant something different. I think, it could have worked in New York, I'm not sure it would have worked anywhere else in the world. Maybe in Paris but they already had their Cinémathèque. And I'm not sure it would have worked in Los Angeles. New York was the place of it. Of course, yes, it was a good place to show it and of course the place it was originally shown was in itself an avant-garde theatre. The "invisible theatre" which lasted, I don't know, ten years or so and I don't regret its passage. I mean, I liked it because it was a weird idea and I don't see any harm in it except for the claustrophobia. If you had a problem with that you would have a problem with seating in this little wooden enclosure.

But the problem was, of course, it didn't make much of a difference in the sound, you could still hear everything, but you weren't likely to talk to somebody because you were cut off from them, by the wood. However, I think the acoustics in the theatre suffered a little from all that plastic. But what bothered me more than anything – it didn't bother me much – was that... it was banked of course, it was on inclined floor, you had no problem seeing over the person in front of you, the only problem was that it was not invisible. The plastic, which was black, did shine.

I was not completely enthusiastic about the invisible cinema. But I thought it was a very good publicity thing. And also it was amusing. Anyway, that was the way that things were shown for the first many years as long as the cinema existed in the Public Theatre, before it went to the new building. And there of course, the invisible cinema was not recreated, since there were a couple of different screening rooms and all that. So it went into the past, which is ok.

Scott MacDonald | Abril, 2012

In your texts you don't use the words "exhibition" and "programming" in the same way. As far as I could understand, you use "exhibition" to talk about problems more related with audience or promotion and "programming" more with design and articulation of films. Is that so?

Not consciously. But that's probably true. I do think of exhibition as focusing on the place where films are shown, and programming as an intellectual process for creating, curating, a coherent viewing experience for an audience.

And curating is the same as programming?

Yes. Actually now I use "curating" more, because it's a little more pretentious [risos]... I don't know how it is in Portugal, but in American art world, cinema continues to be marginalized. There's film *programming*, whereas in Art there's *curating*.

It's true, many people from the film world are trying to put that term into discussion. Also because of the material issue. Because "curating" is related to the idea of "taking care" of something... Well, in the law is really taking care of someone's assets in their absence. So it's more close to material issues...

That's the big change going on now. I've just been to a film festival in Virginia where in two short programs there was 16mm, 35mm, DVcam, miniDV, Blue Ray and DVD. So there's really a curating issue here, in the sense that there are always options not just for what you decide to show but for *how* you're showing what you show. And it's not only about figuring out the order of films, you have to figure out whether that order works not only intellectually but practically, given the various ways of showing moving image work.

Where do you think terms like "distribution" and "exposition" stand in relation to these ones?

I'm involved with a project to support Canyon Cinema, which started as an exhibition venue. Then it became an exhibition publication, through a newsletter, and finally it became a distribution center. The distribution makes available a very specific body of work. So, it's almost as if distribution were curating, here. I mean, at Canyon, if a filmmaker had a film he/she wanted in distribution, the filmmaker could put the film at Canyon to be distributed, but only certain kinds of filmmakers knew about Canyon and used its distribution option. So it was kind of self-curated by the filmmakers as in... "ok, this is the right place to distribute *my* film."

Something like Filmmaker's Cooperative.

Yes, that's right. The Filmmaker's Cooperative was the model for most of the filmmaker-run cooperatives at least in the United States, even though it's not the best. I mean, in terms of service, these days, it's not as good as Canyon - though it continues to be an important resource. Have you been to Light Cone? I was wondering where would you go, in Europe, if you want to program in 16mm...

The Cinematheques show 16mm. But even at some festivals, there's still 16mm projection.

They would show 16mm in the Cinematheques and at festivals, but where would they rent the films?

You mean the Portuguese films in 16mm? Most of them are in the Cinemateca. The Cinemateca is both the programming house and...

So it's an archive.

Yes. And every copy, potentially, of every Portuguese film is there. Because most cinema in Portugal – at least until some years ago, when film was the material primarily used - is financed by the state, and the filmmakers are obliged to give a copy of their films to the state. The Cinemateca is a public institution.

But you were talking about what you're doing in Canyon Cinema...

Canyon Cinema is always in danger of collapse. For all the obvious reasons. I've been frustrated with American academic culture, where film history is taught, because they're happy to publish endless theory books on cinema, but they don't maintain the infrastructures for cinema itself. And to let Canyon die would mean that hundreds of films that are important to film history couldn't be rented anymore. They would disappear from the discourse. So I'm trying to get places that still program 16mm to pay an access fee to use the service, just the enough to support the institution. Canyon can't get nonprofit funding because it's not a nonprofit institution, since when it was established, the filmmakers were hoping to make a profit [no momento de publicação desta conversa, o Canyon Cinema tornou-se uma entidade distribuidora sem fins lucrativos].

Amos Vogel was also a distributor and a programmer. I'm working with his papers at Columbia, and I've come across his correspondence with Henri Langlois. And even though it's a talk between two programmers, it sometimes seems they're two contrabandists, two smugglers... And that made me remember of Serge Daney's term the "passeur" that he uses to talk about the critic. And also from your texts I could see that the distribution role and the programming role are very much connected.

Yes. You can't program if you can't get the films.

But I mean this idea of distribution has an importance, also at the programming level. Even if the selection seems to have more importance for the programmers, than the programming work in itself, I see from your texts that you also establish a relation between programming and montage. And it's in that sense that I think distribution and programming relate – the term "passeur" brings them together.

I wrote a book on Cinema 16, but you know I also did a book called *Art in Cinema*? Do you know that one?

Yes. I'm reading it now.

That's an embarrassing book because they didn't tell me they weren't going to publish a paperback. They only published it in hardcover, which makes it incredibly expensive. I was furious. But anyway, those are two different models of programming. Vogel was very enthusiastic for Eisenstein, but Stauffacher at Art in Cinema was not. Stauffacher tended to do groupings, of the same kinds of films, as Vogel tended to make wild mix-ups of various kinds of film within a single program.

Mixtures of forms, of themes...?

Both. I mean, in Vogel's programs you would have themes running through a program, but still you would have a film produced by a psychiatrist, a nature film, a silent comedy, among which Vogel saw relationships. I don't know if the viewers did...

Did you?

I don't know; I never went to Cinema 16 shows, which ended before I became interested in cinema history. Whether the people that went to screenings thought about the selections Vogel had made the way Vogel thought about it, I don't know. When I program, I do think a lot about what comes first, what comes next, who's next to whom - I don't know if audiences do.

Actually I was going to ask if you thought the structure of your Avant-Garde Film book as a kind of programming.

I didn't think of it as programming as much as a kind of intellectual development, that each thing would build on the thing before. A friend of mine did organize a college course around that book, and I felt bad for him, because if you just show those films... your course might be too demanding to be effective for students. So when I did *Avant-Garde Film/Motion Studies*, I wasn't thinking in terms of programming; I was trying to think about avant-garde film in new ways.

Because the chapters of your book correspond to films, it seems like you think about a route between the films, that's why I'm asking.

Yes, I think in terms of montage - and that's clear, I hope, in my interview books, especially in the *Critical Cinema* collections.

Do you think it is possible to talk about programming in that way, in terms of montage? Building an overall image through the put together of films?

Yes.

I ask you this because I'm struggling with the minimum unit for programming, and if we can talk about montage of films in that way...

It's an interesting question. In Vogel's case, on one level, physically, the minimum unit is the individual film, but conceptually it would be the series of ideas that he wants to communicate in a particular program.

And uses the films...

And uses the films to communicate these ideas. But on the other hand, and this is true for most of the Cinematheques and Archives, Amos was looking for new work. And in that process, choosing a film and making it part of a program, is making it part of the culture. The film has to be interesting before it comes part of the culture.

I've been talking to the programmers of Essential Cinema and one of the things they told me was that Essential Cinema was an anti-programming strategy, maybe a reaction also to Amos Vogel's programming.

It was specifically a reaction to Cinema 16, I think.

In Filmmaker's Cinematheque I can see that "anti-programming", but Essential Cinema is quite a strong program.

It is. What Anthology and Essential Cinema reacted against was the idea that Vogel himself chose which films got shown and distributed. Alone - on the basis of his personal tastes or interests. And the Essential Cinema committee wanted to theorize what cinema is, at a different level from Vogel. I mean, their choices are interesting, generally correct, but also sometimes insane. You cannot argue that Frank Stauffacher's little film, *Sausalito*, about a small town in San Francisco Bay is better or more important or more cinematic than all of Hitchcock, or more fundamental to cinema than John Ford's films. One shot of Monument Valley by John Ford - that's totally cinema. And I think that Vogel was a little bit closer to that idea than Anthology. He would be more likely to show a classic Hollywood film than the Essential Cinema folks. Essential Cinema is pretty anti-Hollywood. It's like almost an unspoken assumption: "cinema is not Hollywood".

This makes me think of Morgan Fisher, an American avant-garde filmmaker, based in L.A. who would argue that, without the industry, there's no film at all, there's no essential cinema at all. Because if the cameras are not made for the industry and film is not manufactured for the industry, then avant-garde film can't be made. And we're talking now, at a time where the industry is switching to digital and everyone not working in digital is trying to figure out what to do with their lives...

In a way, Anthology had two different forms of programming. One is the repertory which is like MoMA's standard exhibition collection, and the other is retrospective programs on particular directors. I think in a way Anthology came out of a will to see film as an art, in the sense that a museum exhibits art. Whereas Vogel's programming came more out of the *New York Times* - out of a desire to create better citizenship in a democracy. Vogel wanted people to think about what it is to be a citizen by using cinema. It's not that he didn't care about art. He did. But it was not his primary interest.

Maybe what moves Vogel and Anthology apart is what also pulls away the so called first from the second avant-garde movement - in the 20's, Paris and Europe; and in the 60's and 70's in New York. I mean, Anthology seems to be interested in one cinema and Vogel, in cinema.

Vogel comes directly out of the *cinéclubs*; he was a member of a *cinéclub* in Austria.

Can you see a relation between the cinéclub programming and the theoretical and filmmaking practice of the 20's, Paris?

Yes. I don't think it's the same thing, but *cinéclubs* were developed so it was possible to see the things commercial theaters were not showing.

And also the films that no longer interested the industry, right?

That's right.

Do you know who Chuck Workman is?

No.

If you had watched the Academy award shows for the last 20 years, you'd see there was often a montage of the history of the world in the movies, or of Robert Altman films. Chuck Workman is the guy who did those montages. He won an Academy award for the first of them, *Precious Images* (1986). And at the time he did that film, people were shocked that he would want to reuse any of these classic images. They didn't even know what to do to give him permission to use those images. Twenty years later it's business. Every image now is seen as a commodity to be sold. Disney guards their images; there is at least the sense that you can go to prison if you use a Disney image without paying for it... if you can even pay for one. I don't know about the European commercial film industry, but as of 1986 Hollywood didn't think that any of the old stuff mattered. Films were like fresh vegetables. Once the vegetables go bad you just throw them out.

Maybe that's the difference between the defense of all cinema and the defense of one particular cinema, which is what Essential Cinema is trying to...

I think the Essential Cinema tends to privilege films that are about film, somehow. I think in a way we could only compare it to modernism. In Essential Cinema there's modern cinema, cinema that speaks to the nature of cinema... Not to the nature of the political world, or social realities or any of that. It speaks to the nature of cinema. But a horror film is about the medium too. So, not to include *Psycho* [Alfred Hitchcock, 1960] in the Essential Cinema is insane.

But anyway, there's an exhibition venue in Brooklyn called Light Industry that is very close in spirit to the *cinéclubs*. It's a little bit like a microcinema, you know, people showing films at their homes - I talk a little bit about it in *Canyon Cinema* book. There's a network of these places across this country and I think in Europe as well. So that's one new thing.

And other thing that happened in the 60's, that is easy to forget, is that Warhol was always showing films in his studio, and lots of people saw films, not in theaters, but in studios, and other private venues. I think that wasn't unusual then, there were a lot of artists showing films in informal and unusual ways - for instance, what Gene Youngblood calls the expanded cinema which is also a kind of programming.

But you should go to Light Industry. And being there and knowing the history of these forms of exhibition, try to think if it feels like something old or something new - or both.

ANEXO III. The Bulletin of The Museum of Modern Art | Novembro, 1935

THE FILM LIBRARY

The Founding of the Film Library

It is commonly granted that the motion picture is important not only for its pervasive social effects but because it is one of the two most lively contemporary arts and the only new art-form of modern times. Unfortunately films themselves are singularly evanescent. Certain celebrated pictures enjoy a life long in comparison to the brief existence of the average screen production. Short versions of *The Cabinet of Dr. Caligari* and of *Potemkin* have been visible occasionally during the past year and *It Happened One Night* has not yet vanished totally. Generally speaking, however, a film two years old is a film which will not be seen again, and the situation is comparable to that which would be created in the world of literature if exclusively new books published within the past twelve months alone were available. Amateurs of the film and the film-makers alike are consequently confined for purposes of study to what is strictly current. There is almost no opportunity to refer back, to compare, to trace progress or retrogression. It is possible to read about the work of pioneers like the Frenchman, George Méliès, about the startling innovations of D. W. Griffith and of the post-war German producers: but not to see their work.

Some films have been lost and others completely destroyed. The majority of films are still preserved in various vaults, though the chemical composition of celluloid is such that it is only a question of time before the existing prints and negatives are dust and fragments. Unless something is done to restore and preserve outstanding films of the past, the motion pictures from 1894 onward will be as irrecoverably lost as the Commedia del Arte or the dancing of Nijinsky.

The Museum of Modern Art Film Library has been established for the purpose of collecting and preserving outstanding motion pictures of all types and of making them available to colleges and museums, thus to render possible for the first time a considered study of the film as art. At the time the Museum was founded in 1929, the Director in his preliminary report to the Trustees already envisaged for the future a department of motion pictures, and in 1932 in another report stressed the urgent need for the formation of such a department. A motion picture committee was then formed under the chairmanship of Mr. Edward M. M. Warburg, and, during the following year, carried on some preliminary investigations.

It was through the lively interest of Mrs. John D. Rockefeller, Jr., Mr. John Hay Whitney and Mr. Edward M. M. Warburg that concrete action finally came about. At an informal meeting last February, they discussed plans for an active department of motion pictures with the Director, and decided that a report on the work which the Museum could most usefully do in this connection should be drawn up. Mr. John E. Abbott was accordingly asked to prepare a detailed report on the operation of an active motion picture department. This work was carried out in collaboration with Miss Iris Barry, the then librarian of the Museum and co-founder in 1925 of the Film Society in London.

In preparing the report, it was fully realized that the goodwill and assistance of the film industry as a whole would be essential to the carrying out of the

Museum's plans, since most of the films desirable for its collection are owned by the several members of the industry, and are only to be secured as gifts, permanent loans or rights-to-exhibit. On the technical side, the Museum was much in need of expert advice upon the complex problem of tracing old films, of restoring films that have perished chemically, of preserving them for the future, and of estimating the cost of amassing and circulating its proposed collection. From the outset, therefore, the industry's assistance was sought and was generously forthcoming.

In substance, the report based its argument for the need for a film library on the following points:

The art of the motion picture is the only great art peculiar to the twentieth century. Its influence in forming the taste and affecting the attitude to life of the public is well-known, but little has been done to provoke a critical or selective attitude towards the film in that part of the community readily responsive to the arts, and nothing has been done to make possible a consistent study of its content, style, history or development.

There exists a widespread demand for the means and material for studying the motion picture as art, yet the bulk of films, both domestic and foreign, which are of importance historically or aesthetically are invisible under existing circumstances, and are in serious danger of being permanently lost or destroyed by the action of time.

The purpose of the Museum of Modern Art's Film Library was therefore stated to be: to trace, catalog, assemble, exhibit and circulate to museums and colleges single films or programs of films in exactly the same manner in which the Museum traces, catalogs, exhibits and circulates paintings, sculpture, architectural photographs and models or reproductions of works of art, so that the film may be studied and enjoyed as any other one of the arts is studied and enjoyed.

The completed report, including a detailed budget for the operation of the projected department, was submitted to the Rockefeller Foundation in April. In May the President and Trustees of the Museum were informed that a conditional grant to enable the plan outlined in the report to be carried out had been approved by the Trustees of the Rockefeller Foundation. Private subscriptions, necessary to secure a portion of the grant, were generously provided by three anonymous donors.

Officers were elected as follows: President, John Hay Whitney; Vice-President and General Manager, John E. Abbott; Treasurer, Edward M. M. Warburg. Iris Barry was appointed curator. Since there was no room in the Museum building for the new department, office space was rented in the Columbia Broadcasting Building, 485 Madison Avenue, New York. On June 25th, 1935 the existence of the Film Library was made known publicly. On July 10th its first acquisitions were announced, including the first feature film, *The Great Train Robbery* of 1903. The Library's collection of books, stills and material relating to the film was begun.

After this, Miss Barry and Mr. Abbott went to Hollywood, where they succeeded in interesting the executive heads of the various film producing firms in the work of the Library and in securing assurances of their support. At the present time, films are being received constantly for the Film Library. The gift of eleven films from Mr. Harold Lloyd was followed by the gift of eleven from Warner Brothers, by two films from Mr. Samuel Goldwyn and by seven from 20th Century-Fox. Other acquisitions will be announced shortly.

Two preliminary programs of films are ready for circulation to colleges and museums in January 1936. One of these, a series of five showings of approximately two-hour duration each, under the title "A Short Survey of the Film in America, 1894-1932," will be given by the Museum of Modern Art at 8:30 p.m. on the following

Tuesdays: January 7, February 4, March 3, April 7, May 5. Admission will be free to members.

A second preliminary series of films has also been prepared for circulation under the title "Some Memorable American Films, 1896-1934." Both series are available to colleges and museums at a charge of \$125 for each group of five showings. Single showings may be obtained at a charge of \$40 each. Program notes will be available with each showing, and care will be taken to suggest wherever possible the appropriate music for silent films. By the fall of 1936 four series of films, each of ten two-hour showings, will be available.

All of the series of films assembled by the Film Library will be arranged primarily to afford the student for the first time an accurate perspective of the history and aesthetic development of the motion picture since 1894. For example, in the first series the primitive American film is succeeded by the great creative work of Griffith, Ince and Sennett: but the former includes work of the pioneer Frenchman, George Méliès, since it exercised considerable influence on the native product.

The development of the advance guard film, of the documentary film and the animated cartoon will later be illustrated by significant examples, while especial attention will be given to those films which have conspicuously affected the fashions, the speech or the behavior of the large public. Of such are *A Fool There Was* with Theda Bara, which in 1914 introduced a new word, "vamp," to the English language; and the Irene and Vernon Castle film *The Whirl of Life*, also made in 1914, which was in considerable measure responsible for the popularity of bobbed hair, jazz bands and the dancing craze.

For the first year, the domestic film will be stressed rather than the foreign film since many of the foreign and almost none of the older domestic films of importance have to late years been available to amateurs of the cinema. Later, it is planned to include the important early French and Italian films, representative Swedish films, examples from the great German period of 1919-1924 and from the U.S.S.R. contribution from 1920 onwards. The influence of the German on the American film will be shown, as will the influence of the early American films on the Russian product and the later Russian influence in turn on the American film of the past few years. The international aspect of the motion picture will be borne in mind: and the influence of the film on aesthetics as well as on society. Above all, the work of the Film Library will be first and foremost to create a consciousness of tradition and of history within the new art of the film.

ANEXO IV. CARTAS BRANCAS NA PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA PORTUGUESA

com os ciclos onde cada filme de cada carta foi programado

LEGENDA: o risco indica a localização da carta branca na grelha de programação de cada filme; a cinzento e num tamanho de letra mais pequeno estão outros filmes programados no ciclo da carta branca que não fazem parte da mesma.

CICLO JACQUES DEMY ("selecção de" catálogo) 5/22 Dezembro 1983

UNE CHAMBRE EN VILLE, França, 1982

SUNRISE (Aurora), Friedrich W. Murnau, EUA, 1927

RETROSPECTIVA DO CINEMA AMERICANO ÉPOCA MUDA 1896-1929 1965	FILMES DA CINEMATECA 1968	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1971	FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1981	MELHORES FILMES/ MELHORES CINEASTAS 1982	CLÁSSICOS DA CINEMATECA FRANCESA 1983	CICLO PIERRE KAST 1984	HOMENAGEM A JANET GAYNOR 1984	OSCAR: 60 ANOS - SINGULARIDADES 1987	CLAUDE CHABROL 1987
CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1989	MOMA-MUSEU DE CINEMA 1993	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	TESOUROS DA CINEMATECA DE PRAGA 1996	40 ANOS DE SESSÕES DA CINEMATECA 1998 OS MAIS VISTOS	NOUVELLE VAGUE 1999 AS INSPIRAÇÕES	CINEMA E ARQUITECTURA 1999 - CENOGRAFIAS DO URBANO	IV ENCONTROS DE CINEMA DE COIMBROS FAZEDORES DE ESPAÇO 1999	O QUE QUERO VER 2002	EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003
O QUE QUERO VER (Junho) 2004	O QUE QUERO VER (Setembro) 2004	O QUE QUERO VER 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CENTENÁRIO DE JANET GAYNOR 2006	FRIEDRICH W. MURNAU: O TERROR E O SAGRADO 2007	DIVAS ÀS MATINES 2008 - Janet Gaynor	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	HISTÓRIAS DO CINEMA: BERRIATUA / MURNAU 2011	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012

MUSÉE GRÉVIN, Jacques Demy/Jean Masson, França, 1958

LOLA (Lola), França/Itália, 1961

DIES IRAE (Dia de Cólera), Carl Th. Dreyer, Dinamarca, 1943

RETROSPECTIVA CARL TH. DREYER 1970	PANORAMA DO CINEMA DINAMARQUÊS 1983 Carl Th. Dreyer	100 FILMES + 78 1994	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM FARO ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: A POESIA DA TERRA 1997	O QUE QUERO VER 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CARL TH. DREYER: A PALAVRA 2007/2008
------------------------------------	---	----------------------	--	----------------------	------------------------------------	--------------------------------------

LA MÈRE ET L'ENFANT, Jacques Demy, França, 1959 [não foi projectado]

LA BAIE DES ANGES (A Grande Pecadora), França, 1962

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE, Robert Bresson, França, 1945

REVIVER BRESSON 1997	HOMENAGEM A ROBERT BRESSON 2000	AO FAZER DESTA... - CARTAS ÀS QUARTAS 2001	O CENTENÁRIO DE ROBERT BRESSON 2001	CINEMA E PINTURA MÓDULO III 2002 - Apresentado por Dominique Paini	O QUE QUERO VER 2002	VOZES DO OUTRO MUNDO 2005 / 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	PICKPOCKET: ROBERT BRESSON VISTO POR RUI CHAFES E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE 2009	INÉDITOS: LOUIS SKORECKI, OS FILMES E UMA CARTA BRANCA 2010
HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012								

ARS, Jacques Demy, França, 1959 [não foi projectado]

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG (Os Chapéus de Chuva de Cherburgo), França/Alemanha, 1964

LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT (As Donzelas de Rochefort), França, 1967

LA BELLE ET LA BÊTE (A Bela e o Monstro), Jean Cocteau, França, 1947

CULT MOVIES I E II 1984	PRÉMIOS LOUIS DELLUC 1988	100 FILMES + 78 1994	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM COIMBRA CINEMA E LITERATURA 1997	HOMENAGEM A JEAN MARAIS 1998	A PRIMEIRA VEZ 2000	SONHOS DE UMA NOITE DE CINEMA 2001	PARADA DE MONSTROS 2002	FÁBULAS E LENDAS 2002	AS FLORES DO MAL 2003
-------------------------	---------------------------	----------------------	--	------------------------------	---------------------	------------------------------------	-------------------------	-----------------------	-----------------------

OS GRANDES ESTÚDIOS: GAUMONT/PATHÉ 2005	MICHAEL CIMINO: O ÚLTIMO DOS MAVERICKS 2005	TEMA E VARIAÇÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/2006	O QUE QUERO VER 2011
---	---	--	----------------------

THE MODEL SHOP, França, 1967

THE LADY FROM SHANGHAI (A Dama de Xangai), Orson Welles, EUA, 1947

HOMENAGEM A RITA HAYWORTH 1987	ANOS 40: MELODRAMAS SOMBRIOS 1991	ORSON WELLES NO SÉCULO XXI: O LABIRINTO SEM CENTRO 2003	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Rita Hayworth
--------------------------------	-----------------------------------	---	------------------------------------	---------------------------------------

PEAU D'ÂNE (A Princesa Com Pele de Burro), França, 1970

LE PLAISIR (O Prazer), Max Ophuls, França, 1952

MAX OPHULS 1983	100 FILMES + 78 1994	RÁDIO E CINEMA: VOZES OFF 1995	O CENTENÁRIO DE MAX OPHULS 2002	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - Jean Gabin, Centenário de	O QUE QUERO VER 2005	IN MEMORIAM SIMONE SIMON 2005	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Danielle Darrieux	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2010
-----------------	----------------------	--------------------------------	---------------------------------	--	----------------------	-------------------------------	---	---------------------------

L'ÉVÈNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME À MARCHÉ SUR LA LUNE (O Acontecimento Mais Importante Desde que o Homem Chegou à Lua), França, 1973

LADY OSCAR, Japão, 1978

SINGIN' IN THE RAIN (Serenata à Chuva), Stanley Donen/Gene Kelly, EUA, 1952

CULT MOVIES I E II 1984	CICLO DE CINEMA MUSICAL 1986	70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	FILMES DE LUÍS DE PINA 1991	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NA COVILHÃ OS GÊNEROS DO CINEMA CLÁSSICO 1998	UMA BOA CIGARRADA 2000	A ÚLTIMA SESSÃO 2001	É DO MEU GÊNERO: MUSICAL 2003	HOMENAGEM A DONALD O'CONNOR 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: MGM 2005
TOM SCHATZ: TECNOLOGIA E INOVAÇÃO NO CINEMA 2008	NAS NUVENS COM STANLEY DONEN 2012								

LA NAISSANCE DU JOUR, França, 1980

JOHNNY GUITAR (Johnny Guitar), Nicholas Ray, EUA, 1954

MELHORES FILMES/MELHORES CINEASTAS 1982	CICLO NICHOLAS RAY 1985	70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	HOMENAGEM A JOHN CARRADINE 1989	A FECHAR - A ABRIR 1991	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS 25 OBRAS-PRIMAS PARA UM CENTENÁRIO 1996	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA A EM FARO (ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: A POESIA DA TERRA) 1997
PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NA COVILHÃ (OS GÊNEROS DO CINEMA CLÁSSICO) 1998	40 ANOS DE SESSÕES DA CINEMATECA A 1998 - OS MAIS VISTOS	UMA BOA CIGARRADA 2000	ABRIR O JOGO 2002	O QUE QUERO VER 2002	É DO MEU GÊNERO: WESTERN 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - JOAN CRAWFORD , Centenário de	NO 50º ANIVERSÁRIO DA ESTREIA DE JOHNNY GUITAR HOMENAGEM A MERCEDES McCAMBRIDGE 2004	O QUE QUERO VER 2006	O QUE QUERO VER 2007
MEGERAS NO CINEMA 2007	O QUE QUERO VER 2008	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Mercedes McCambridge	A GIRL & A GUN 2010	WE CAN'T GO HOME AGAIN - INTEGRAL NICHOLAS RAY 2011/2012	FOCO NO ARQUIVO 2013				

SENSO (Sentimento), Luchino Visconti, Itália, 1954

CICLO LUCHINO VISCONTI 1973 / 1974	TENNESSEE WILLIAMS NO CINEMA 1988	EUROPA 57: OS FILMES DO TRATADO 1992	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	100 FILMES + 78 1994	CINEMA DA EUROPA 1996	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - ALIDA VALLI	NORONHA DA COSTA REVISITADO 2004	VOZES DO OUTRO MUNDO 2005/2006
IN MEMORIAM ALIDA VALLI 2006	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011							

BOB, LE FLAMEUR, Jean-Pierre Miéville, França, 1956 [não foi projectado]

RIO BRAVO (Rio Bravo), Howard Hawks, EUA, 1958

CICLO HOWARD HAWKS 1989	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A	ESCOLHAS SINGULARES 1997	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - JOHN	TEMA E VARIAÇÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	UM PAÍS, UM GÊNERO: OS EUA E O WESTERN	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - John Wayne	INÉDITOS: LOUIS SKORECKI, OS FILMES E
-------------------------	--	--------------------------	-------------------------------	-------------------------------------	--	------------------------------------	--	------------------------------------	---------------------------------------

HISTÓRIA DO CINEMA 1995	MODERNO (1959-1999) 1999	WAYNE	2005/ 2006	2007	UMA CARTA BRANCA 2010
----------------------------	-----------------------------	-------	------------	------	--------------------------

THE BIRDS (Os Pássaros), Alfred Hitchcock, EUA, 1963

CICLO ALFRED HITCHCOCK 1982	CICLO DE FICÇÃO CIENTÍFICA 1984/ 1985 - PIONEIROS DA FICÇÃO CIENTÍFICA	HOMENAGEM A UM COMPOSITOR: BERNARD HERRMANN 1985	CINEMA E PINTURA MÓDULO VIII 2002 - Apresentado por Philippe Blon	NOITES NA ESPLANADA 2004	OS GRANDES ESTÚDIOS: UNIVERSAL 2005	EFEITOS ESPECIAIS 2005	NA ESPLANADA COM HITCHCOCK 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009
--------------------------------	---	---	--	-----------------------------	--	---------------------------	------------------------------------	---------------------------------------

[THE PIED PIPER, Reino Unido, 1971 \[não estava programado\]](#)

RETROSPECTIVA HELMA SANDERS-BRAHMS ("escolha de" catálogo)
24 Setembro/9 Outubro 1984

HANGMEN ALSO DIE (Os Carrascos Também Morrem), Fritz Lang, EUA, 1943

CICLO FRITZ LANG PERÍODO AMERICANO 1983	HOMENAGEM A SONORO FILMES 1988	O CINEMA E A GUERRA 1989	CENTENÁRIO DE BERTOLT BRECHT 1998	A CASA PROGRAMADA PARA FORA DE CASA: 2004 - CARTA BRANCA A LUÍS MIGUEL OLIVEIRA	OS 60 ANOS DO CENTRO NACIONAL DE CULTURA: O CINEMA "LIBERTADO" EM 1945 2005	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Walter Brennan
---	-----------------------------------	-----------------------------	--------------------------------------	--	---	--

[DEUTCHLAND BLEICHE MUTTER, Alemanha, 1979/80](#)
[DIE INDUSTRIELLE RESERVEARMEE, Alemanha, 1970/71](#)
[ANGELIKA URBAN, VERKÄUFERIN, VERLOBT, Alemanha, 1969/70](#)
[GEWALT, Alemanha, 1970/71](#)
[DIE MASCHINE, Alemanha, 1973](#)

MADAME DU BARRY (Madame du Barry), Ernst Lubitsch, Alemanha, 1919

CICLO ERNST LUBITSCH 1974	CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	BICENTENÁRIO DA REVOLUÇÃO FRANCESA 1989	CENTENÁRIO DE LUBITSCH 1992	MEMÓRIAS DO SALÃO FOZ 2002	OS GRANDES ESTÚDIOS: UFA 2005
------------------------------	--------------------------------	--	--------------------------------	-------------------------------	----------------------------------

[DIE LETZTEN TAGE VON GOMORRHA, Alemanha, 1973/74](#)
[ERDBEENEN IN CHILI, Alemanha, 1974](#)
[DER ANGESTELLTE, Alemanha, 1971/72](#)
[UNTER DEM PFLASTER IST DER STRAND, Alemanha, 1974](#)

LOS OLVIDADOS, Luis Buñuel, México, 1950

CICLO LUIS BUÑUEL 1982	CINEMA E REAL 1996	MELODRAMAS DO PASSADO, FANTASMAS DO PRESENTE 1997	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NO PORTO BUÑUEL NO MÉXICO: DEMÓNIOS E CARNES 1997	CINEMA E PINTURA MÓDULO I 2001 - Apresentado por Jean Louis Schefer	JUVENTUDE EM MARCHA - CARTA BRANCA A PEDRO COSTA, JEAN-MARIE STRAUB E DANIELE HUILLET 2003	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	FUTURO SUSTENTÁVEL 2009	HISTÓRIAS DO CINEMA: MARIAS / BUÑUEL 2011
---------------------------	-----------------------	--	---	--	---	---------------------------------------	----------------------------	--

[SHIRINS HOCHZEIT, Alemanha, 1975](#)
[L'AVENIR D'EMILIE, França, 1984](#)

LA TERRA TREMA, Luchino Visconti, Itália, 1948

ROBERT FLAHERTY E A HERANÇA DE FLAHERTY 1984	CINEMA E REAL 1996	UM MAR DE FILMES 1998 - NA ORLA DO MAR	UM PAÍS, UM GÉNERO: A ITÁLIA E O REALISMO 2007	O NEO-REALISMO 2009
---	-----------------------	--	---	------------------------

MEDEA (Medeia), Pier Paolo Pasolini, Itália, 1969

CINEMA E TRAGÉDIA CLÁSSICA 1991	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	CANTORES / ACTORES 2003 - NICO E MARIA CALAS	PIER PAOLO PASOLINI: O SONHO DE UMA COISA 2006
------------------------------------	---	--	---

[DIE BERÜHRTE, Alemanha, 1980/81](#)
[HEINRICH, Alemanha, 1976/77](#)
[CONTE POUR ANNA, França, 1982](#)
[LES FILLES HÉRÉDITAIRES - ERBTÖCHTER, 1982 \(Apenas o Sketch de Helma Sanders-Brahms\)](#)
[LOGENBOTSCHAFT/MESSAGE-MENSONGE\)](#)

WEEK-END (Fim de Semana), Jean-Luc Godard, França/Itália, 1967

HOMENAGEM A ANTOINE	CICLO JEAN-LUC	BICENTENÁRIO DA	A VOLTA AO MUNDO EM	SIMPATY FOR THE	25 DE ABRIL, 25 ANOS	HISTÓRIAS DO CINEMA:
---------------------	----------------	-----------------	---------------------	-----------------	----------------------	----------------------

BONFANTI 1985	GODARD 1985	REVOLUÇÃO FRANCESA 1989	80 FILMES 1995/1996	DEVIL 1996	1999 - NO FIM DA CENSURA	LABARTHE / GODARD 2012
------------------	----------------	-------------------------------	------------------------	---------------	--------------------------------	------------------------------

VRINGSVEEDELER TRIPTYCHON, Alemanha, 1980

CLAUDE CHABROL (""os favoritos de" catálogo) 7 Novembro/9 Dezembro 1987

LE CRI DU HIBOU (O Grito do Mocho), França, 1987
 LES COUSINS, França, 1959
 MASQUES, França, 1987
 LE BEAU SERGE (Um Vinho Difícil), França, 1957/58
 À DOUBLE TOUR (Pedido de Divórcio), França, 1959
 LES GODELUREAUX, França/Itália, 1960
 LES BONNES FEMMES (As Boas Mulheres), França, 1960
 L'OEIL DU MALIN, França, 1961
 LES SEPT PECHES CAPITALUX, Sylvain Dhomme/Edouard Molinaro/Philippe de Broca/Jacques Demy/Jean-Luc Godard/Roger Vadim/Claude Chabrol, França, 1962
 OPHÉLIA (Orelia), França, 1961/62
 LANDRU (Landru), França/Itália, 1962
 LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE (As Mais Belas Vigarices do Mundo), Jean-Luc Godard/ Hiromichi Horikawa/Roman Polanski/Ugo Gregoretti/Claude Chabrol, França/Itália/Japão/Holanda, 1964

M (Matou), Fritz Lang, Alemanha, 1931

CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	MELHORES FILMES/MELHORES CINEASTAS 1982	70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	CINEMA ALEMÃO: O OVO DA SERPENTE 1989	CENTENÁRIO DE FRITZ LANG 1990	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	O DIREITO E O CINEMA 1997	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM AVEIRO: CORPO E SOLIDÃO 2000	NA PONTA DA LÍNGUA 2001
PARADA DE MONSTROS 2002	CENTENÁRIO DE PETER LORRE 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	UM PAÍS, UM GÉNERO: A ALEMANHA E OS REINOS DOS FANTASMAS 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009				

QUE LA BÊTE MEURE (Requiem Para Um Desconhecido), França/Itália, 1969
 LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAICHE (O Tigre Ataca), França, 1964
 LE TIGRE SE PARFUME À LA DYNAMITE (O Tigre Perfuma-se Com Dinamite), França, 1965
 PARIS VU PAR... (Paris Visto Por...), Jean Douchet/Jean Rouch/Jean Daniel Pollet/Eric Rohmer/Jean-Luc Godard/Claude Chabrol, França, 1964
 MARIE-CHANTAL CONTRE LE DR. KHA (Marie-Chantal Contra o Dr. Kha), França/Itália/Espanha/Marrocos, 1965
 LA LIGNE DE DEMARCATIION (Linha de Demarcação), França, 1966

TO BE OR NOT TO BE (Ser Ou Não Ser), Ernst Lubitsch, EUA, 1942

CICLO RUDOLPH MATÉ 1984	HAMLET EM FILMES 1987	O CINEMA E A GUERRA 1989	CENTENÁRIO DE LUBITSCH 1992	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	OS 60 ANOS DO CENTRO NACIONAL DE CULTURA: O CINEMA "LIBERTADO" EM 1945 2005	CENTENÁRIO DE CAROLE LOMBARD 2008	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA Cinematografia e Teatralidade 2009	F FOR FAKE 2010	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011
----------------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--------------------------------------	--	---	--	--	--------------------	---------------------------------

À NOUS LA LIBERTÉ, René Clair, França, 1931

CLAUDE CHABROL 1987

LE SCANDALE, França, 1966 [não foi projectado]
 LA ROUTE DE CORINTHE, França, 1967 [não foi projectado]
 LES BICHES (As Rivas), França, 1968

SUNRISE (Aurora), Friedrich W. Murnau, EUA, 1927

RETROSPE CTIVA DO CINEMA AMERICANO ÉPOCA MUDA 1896- 1929 1965	FILMES DA CINEMATECA 1968	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1971	FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1981	MELHORES FILMES/ MELHORES CINEASTAS 1982	CLÁSSICOS DA CINEMATECA FRANCESA 1983	CICLO JACQUES DEMY 1983	CICLO PIERRE KAST 1984	HOMENAG EM A JANET GAYNOR 1984	OSCAR: 60 ANOS - SINGULARI DADES 1987
CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1989	MOMA-MUSEU DE CINEMA 1993	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	TESOUROS DA CINEMATE CA DE PRAGA 1996	40 ANOS DE SESSÕES DA CINEMATECA 1998 OS MAIS VISTOS	NOUVELLE VAGUE 1999 AS INSPIRAÇÕES	CINEMA E ARQUITECT URA 1999 - CENOGRAFI AS DO URBANO	IV ENCONTROS DE CINEMA DE COIMBRA OS FAZEDORES DE ESPAÇO 1999	O QUE QUERO VER 2002	EM PLANO- SEQUÊNCI A 2003
O QUE QUERO VER (Junho) 2004	O QUE QUERO VER (Setembro) 2004	O QUE QUERO VER 2005	HISTÓRIA PERMANE NTE DO CINEMA 2006	CENTENÁRIO DE JANET GAYNOR 2006	FRIEDRICH W. MURNAU: O TERROR E O SAGRADO 2007	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Janet Gaynor	HISTÓRIA PERMANENT E DO CINEMA 2010	HISTÓRIAS DO CINEMA: BERRIATUA / MURNAU 2011	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012

LA FEMME INFIDÈLE (A Mulher Infiel), França, 1969

[LE BOUCHER \(O Carniceiro\), França, 1969](#)

NOTORIOUS (Difamação), Alfred Hitchcock, EUA, 1946

FILMES DA CINEMATECA 1977	DAVID O. SELZNICK 1981	CICLO ALFRED HITCHCOCK 1982	HOMENAGEM A INGRID BERGMAN 1982	CICLO CARY GRANT 1984	ALFRED HITCHCOCK: ANOS 40 E 50 1985	CENTENÁRIO DO CINEMA / DO CÉU VIERAM AS ESTRELAS 1995	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NA COVILHÃ: OS GÊNEROS DO CINEMA CLÁSSICO 1998	UM GRÃO NA ASA 2000	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - INGRID BERGMAN
DO OVO DA SERPENTE À HORA ZERO ANTES E DEPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 2005	BEIJOS À CINEMA 2006	NA ESPLANADA COM HITCHCOCK 2006	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Ingrid Bergman	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Cary Grant	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Claude Rains	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011			

[LA RUPTURE \(A Ruptura\), França/Itália/Bélgica, 1970](#)

[JUSTE AVANT LA NUIT, França, 1970-71 \[não foi projectado\]](#)

[LA DÉCADE PRODIGEUSE \(A Década Prodigiosa\), França, 1971](#)

[DOCTEUR POPAUL, França, 1972 \[não foi projectado\]](#)

MEET JOHN DOE (Um João Ninguém), Frank Capra, EUA, 1941

CICLO FRANK CAPRA 1991	FRANK CAPRA: O NOME ACIMA DO TÍTULO 1999	JOSÉ RÉGIO E O CINEMA 2001	A FAMÍLIA REAL DE KATHARINE HEPBURN 2003	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Gary Cooper	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Spring Byington	O POVO 2010			
------------------------	--	----------------------------	--	-------------------------------------	--	-------------	--	--	--

LA BÊTE HUMAINE (A Fera Humana), Jean Renoir, França, 1938

CICLO JEAN RENOIR 1974 / 1975	FILMES DE JEAN RENOIR 1982	REMAKES 1983	FILMES DE JEAN RENOIR e JEAN RENOIR - REMAKES 1987	TODO JEAN RENOIR 1994	COMBOIOS NOS FILMES 2000	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - JEAN GABIN, Centenário de	IN MEMORIAM SIMONE 2005	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012	
-------------------------------	----------------------------	--------------	--	-----------------------	--------------------------	--	-------------------------	----------------------------------	--

[LES NOCES ROUGES \(Núpcias Vermelhas\), França/Itália, 1973](#)

[NADA, França, 1973 \[não foi projectado\]](#)

STRANGERS ON A TRAIN (O Desconhecido do Norte Expresso), Alfred Hitchcock, EUA, 1951 [não estava programado]

CICLO ALFRED HITCHCOCK 1982	CICLO ERIC ROHMER 1983	ALFRED HITCHCOCK: ANOS 40 E 50 1985	ZERLINA DE BROCH: UM CONTEXTO 1988	ROBERT WALKER: 40 ANOS DEPOIS DA MORTE DO PRIMEIRO REBELDE 1991	NOUVELLE VAGUE 1999 - AS INSPIRAÇÕES	COMBOIOS NOS FILMES 2000	ABRIR O JOGO 2002	É DO MEU GÊNERO: POLICIAL 2003	SOFÓCLES - 2500 ANOS 2003
OS GRANDES ESTÚDIOS: WARNER BROTHERS 2005	NA ESPLANADA COM HITCHCOCK 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012						

[UNE PARTIE DE PLAISIR \(Estranha Forma de Amar\), França/Itália, 1974](#)

[LES INNOCENTS AUS MAINS SALES \(Inocentes de Mãos Sujas\), França/Alemanha/Itália, 1975](#)

MADAME DE... (Madame De...), Max Ophuls, França/Itália, 1953

FILMES DA CINEMATECA 1968	FILMES DA CINEMATECA 1974	FILMES DA CINEMATECA 1976 / 1977	MAX OPHULS 1983	CINEMA FRANCÊS ANOS 50: ANTES DE ANATOLE DAUMAN 1991	100 FILMES + 78 1994	UM MAR DE FILMES PARA ALÉM DO MAR 2004	A FESTA DO CINEMA FRANCÊS: MÚSICA E CINEMA 2004	AS JÓIAS NO CINEMA: MALDIÇÕES E CONDÕES 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006
FESTIVAL TEMPS D'IMAGES: O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012							

[VIOLETTE NOZIÈRE \(Violeta Nozière\), França/Canadá, 1978](#)

CASQUE D'OR (Aquele Loira), Jacques Becker, França, 1952 [não estava no programa]

CICLO JACQUES	100 FILMES + 78	JACQUES BECKER,	NOUVELLE VAGUE	IN MEMORIAM	O QUE QUERO VER	CENTENÁRIO DE JACQUES	HISTÓRIA PERMANENTE	DIVAS ÀS MATINÉS	O QUE QUERO VER
---------------	-----------------	-----------------	----------------	-------------	-----------------	-----------------------	---------------------	------------------	-----------------

BECKER 1985	1994	CINEASTA DE CÂMARA 1997	1999 - AS INSPIRAÇÕES	SERGE REGGIANI 2004	2005	BECKER 2006	DO CINEMA 2007	2008 - Simone Signoret	2010
MATINÉS DA CINEMATECA 2012	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012								

LA PEAU DOUCE (Angústia), François Truffaut, França, 1964

LISBOA NO CINEMA 1994	FRANÇOIS TRUFFAUT – A VIDA ERA O ÉCRAN 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
-----------------------------	---	---	---

FOLIES BOURGEOISES, França, 1976 [não foi projectado]
 LES MAGICIENS (Profecia de Um Delito), França/Itália/Alemanha, 1975
 ALICE OU LA DERNIÈRE FUGUE (Alice), França, 1976
 LES LIENS DE SANG (Imãos de Sangue), França/Canadá, 1978
 LE CHEVAL DE L'ORGUEIL (O Caval do Orgulho), França, 1980
 LES FANTÔMES DU CHAPELIER (Os Fantasmas do Estrangulador), França, 1982

THE PRISONER OF SHARK ISLAND (O Prisioneiro da Ilha dos Tubarões), John Ford, EUA, 1936

CICLO JOHN FORD 1983/ 1984	CLÁSSICOS DO CINEMA 2000	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - John Carradine	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011	FORD, JOHN FORD 2012
-------------------------------------	--------------------------------	--	------------------------------------	-------------------------------

LE SANG DES AUTRES, França/Canadá, 1984
 POULET AU VINAIGRE, França, 1984
 INSPECTEUR LAVARDIN, França/Suíça, 1985

A ESCOLHA DE PETER VON BAGH

19 Fevereiro/2 Março 1990

SOMMARLEK (Um Verão de Amor), Ingmar Bergman, Suécia, 1951

CICLO INGMAR BERGMAN 1989	CAHIERS DU CINÉMA: 40 ANOS 1991	CINEASTAS PARA O SÉCULO XXI: EDGARDO COZARINSKY A ESCOLHA DE EDGARDO COZARINSKY 1997	UM MAR DE FILMES 1998 - NA ORLA DO MAR	ESPLENDOR NA RELVA 2005	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
------------------------------------	--	---	--	-------------------------------	--	----------------------------------

THE WEDDING MARCH (A Marcha Nupcial), Erich von Stroheim, EUA, 1927

CLÁSSICOS DA CINEMATECA FRANCESA 1983	ERICH VON STROHEIM 1985	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	MARY MEERSON: O CINEMA COMO MAGIA 1993/ 1994	OS GRANDES ESTÚDIOS: PARAMOUNT 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009
---	-------------------------------	--	---	---	---	---

THEY WERE EXPENDABLE (Homens Para Queimar), John Ford, EUA, 1945

CICLO JOHN FORD 1983/ 1984	O CINEMA E A GUERRA 1989	UM MAR DE FILMES 1998 - A AVENTURA	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - John Wayne	MICHAEL CHIMINO: O ÚLTIMO DOS MAVERICKS 2005	CENTENÁRIO DE JOHN WAYNE 2007	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - John Wayne	HISTÓRIAS DO CINEMA: BITOMSKY / FORD 2012
----------------------------------	--------------------------------	---	---	--	--	---	---

MY SON JOHN (Perseguem o Meu Filho), Leo McCarey, EUA, 1952

CICLO LEO MCCAREY 1991	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008
------------------------------	---

WILL SUCESS SPOIL ROCK HUNTER? (A Loira Explosiva), Frank Tashlin, EUA, 1957

QUANDO O CINEMA
COMEÇOU A SER
MODERNO (1957-1997)
1997

THE BREAKING POINT (À Sombra do Mal), Michael Curtiz, EUA, 1950

HISTÓRIA
PERMANENTE
DO CINEMA
2010

1860, Alessandro Blasetti, Itália, 1933

CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A	UM PAÍS, UM GÉNERO: A ITÁLIA E O REALISMO
---	--

HISTÓRIA DO CINEMA 1995 2007

REMORQUES, Jean Grémillon, França, 1941

O CINEMA FRANCÊS DOS ANOS TRINTA 1969 /1970

A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - JEAN GABIN, Centenário de

LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI, Roberto Rossellini, Itália, 1948/52

ROBERTO ROSSELLINI E O CINEMA REVELADOR 2007

OKRAINA, Boris Barnet, URSS, 1933

CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO 1987

100 FILMES + 78 1994

BORIS BARNET 1996

HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006

OUT OF THE PAST (O Arrependido), Jacques Tourneur, EUA, 1947

FILMES DA CINEMATECA 1982	JACQUES TOURNEUR 1983	CULT MOVIES I E II 1984	OUTRAS SESSÕES 1986	FILME NEGRO: 50 ANOS DEPOIS 1991	OS ACTORES IMPASSÍVEIS: HOMENAGEM A DANA ANDREWS, ROBERT MITCHUM, JOSEPH COTTEN 1993	UMA SEMANA DE FÉRIAS NA AMÉRICA 1994	RÁDIO E CINEMA: VOZES OFF 1995	ROBERT MITCHUM 1997	40 ANOS DE SESSÕES DA CINEMATECA 1998 - OS MAIS VISTOS
JACQUES TOURNEUR 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: RKO 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	INSOMNIA - O FILME NEGRO EM EXPOSIÇÃO 2010	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	MATINÉS DA CINEMATECA 2012			

TEATRO E CINEMA: A ESCOLHA DE SYBERBERG

7/21 de Maio 1993

THE BEGGAR'S OPERA (A Ópera dos Mendigos), Peter Brook, Reino Unido, 1953

TEATRO E CINEMA: A ESCOLHA DE SYBERBERG 1993

TARTUFF (Tartufo), Friedrich W. Murnau, Alemanha, 1925

CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1971	RETROSPECTIVA DO CINEMA ALEMÃO ÉPOCA MUDA 1919-1929 1971 / 1972	CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1981	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1989	CINEMA E PINTURA MÓDULO IV 2002 - Apresentado por Jean-Claude Biette	MEMÓRIAS DO SALÃO FOZ 2002	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	FRIEDRICH W. MURNAU: O TERROR E O SAGRADO 2007
-------------------------------------	---	-----------------------------	-------------------------------	-------------------------------------	--	----------------------------	------------------------------------	--

FAUST (Fausto), Friedrich W. Murnau, Alemanha, 1926

CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1971	FILMES DA CINEMATECA 1973	CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1981	CICLO ERIC ROHMER 1983	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1989	100 FILMES + 78 1994	40 ANOS DE SESSÕES DA CINEMATECA 1998 - SESSÃO NON STOP	ABRIR OS COFRES 2003	ERIC ROHMER: O GOSTO DA BELEZA 2004
OS GRANDES ESTÚDIOS: UFA 2005	FRIEDRICH W. MURNAU: O TERROR E O SAGRADO 2007	A FALSA VERDADE DO CENÁRIO NO CINEMA 2008	CINEMATECA: 50 ANOS 2008 - Como Eram, Como É	METAMORFOSES 2009	HISTÓRIAS DO CINEMA: BERRIATUA / MURNAU 2011	FOCO NO ARQUIVO 2013			

FAUST, Gustaf Gründgens, Alemanha, 1960

TEATRO E CINEMA: A ESCOLHA DE SYBERBERG 1993

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (Sonho de Uma Noite de Verão), Max Reinhardt/William Dieterle, EUA, 1935

CICLO DE CINEMA	SHAKESPEARE NO CINEMA	MAX REINHARDT	FÁBULAS E LENDAS	AS FLORES DO MAL
-----------------	-----------------------	---------------	------------------	------------------

MUSICAL 1990 E O CINEMA 2002 2003
 1985/ 1986 ALEMÃO:
 1912-1933
 2001

HAMLET (Hamlet), Laurence Olivier, Reino Unido, 1948

FILMES DA CINEMATECA 1968 FILMES DA CINEMATECA 1974 FILMES DA CINEMATECA 1976/ 1977 CINEMA INGLÊS 1984 HAMLET EM FILMES 1987 HOMENAGEM A SONORO FILMES 1988 HOMENAGEM A LAURENCE OLIVIER 1989 AS ESCOLHAS DO PÚBLICO 1994 OS GRANDES ESTÚDIOS: RANK 2005 OSCAR PARA MELHOR FILME 2006

CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2010

RICHARD III (Ricardo III), Laurence Olivier, Reino Unido, 1955

O QUE QUERO VER 2006 CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011

LIEBELEI (Namorico), Max Ophuls, Alemanha, 1933

MAX OPHULS 1983 SCHNITZLER EM FILME 1987 100 FILMES + 78 1994 MAX REINHARDT E O CINEMA ALEMÃO: 1912-1933 2001 O CENTENÁRIO DE MAX OPHULS 2002 EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003 EDUCAÇÃO SENTIMENTAL 2003 A FESTA DA MÚSICA: IMAGENS PARA O ROMANTISMO 2004 ESPLENDOR NA RELVA 2005 HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007

CINEMATECA: 50 ANOS 2008 O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011 FESTIVAL TEMPS D'IMAGES O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA Cinema e Musicalidade I 2011

GERTRUD (Gertrud), Carl Th. Dreyer, Dinamarca, 1964

RETROSPECTIVA CARL TH. DREYER 1970 PANORAMA DO CINEMA DINAMARQUÊS 1983 MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988 O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990 100 FILMES + 78 1994 CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995 ANNE-MARIE MIÉVILLE 1998 EUROPA 60: VENTOS DE MUDANÇA SEMANA DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO EUROPEU CINED@YS 2002 A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA 2004 - CARTA BRANCA A RITA AZEVEDO GOMES HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006

O QUE QUERO VER 2007 CARL TH. DREYER: A PALAVRA 2007/ 2008

FRÖKEN JULIE (Vertigem), Alf Sjöberg, Suécia, 1950

UM PAÍS, UM GÉNERO: OS NÓRDICOS E O CINEMA METAFÍSICO / HOMENAGEM A INGMAR BERGMAN 2007

DJADJA VANYA (O Tio Vânia), Andrei Mikhalkov-Konchalovski, URSS, 1971

CENTENÁRIO DE ANTON TCHEKOV 2004 O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012

FERNANDO LOPES POR CÁ
24 Maio/4 Junho 1996

[AS PEDRAS E O TEMPO, Portugal, 1961](#)
[BELARMINO, Portugal, 1964](#)

SHADOWS, John Cassavetes, EUA, 1959

INÉDITOS E ANTE-ESTREIAS 1987 HOMENAGEM A JOHN CASSAVETES 1989 CINEMA E JAZZ 1989 MODERNIDADE/PÓS-MODERNIDADE: ANOS 60/ANOS 80 1990 CINEASTAS PARA O SÉCULO XXI: BÉLA TARR / A ESCOLHA DE BÉLA TARR 1997 A PRIMEIRA VEZ 2000 O QUE QUERO VER 2004 JOHN CASSAVETES: MARGINAL OU ESSENCIAL? 2004 O QUE QUERO VER 2008 ERAM OS ANOS 60 2008

CINEMA E JAZZ 2009

BANDE À PART, Jean-Luc Godard, França, 1964

CICLO JEAN-LUC GODARD 1985	100 FILMES + 78 1994	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007
-------------------------------	-------------------------	---

MOI, UN NOIR, Jean Rouch, França, 1958

PRÉMIOS LOUIS DELLUC 1988	NOUVELLE VAGUE 1999 <i>La Nouvelle Vague Arrive!</i>	HOMENAGEM A JEAN ROUCH 2004	OS GRANDES ESTÚDIOS: PIERRE BRAUNBERGER 2005	O POVO 2010	A CINEMATECA COM O DOCLISBOA: JEAN ROUCH 2011
---------------------------------	--	-----------------------------------	--	----------------	--

[DOMINGOS SEQUEIRA, Portugal, 1961](#)
[O VOO DA AMIZADE, Portugal, 1961](#)
[AS PALAVRAS E OS FIOS, Portugal, 1962](#)
[TEJO - ROTA DO PROGRESSO, Portugal, 1967](#)
[VERMELHO, AMARELO E VERDE, Portugal, 1966](#)
[CRUZEIRO DO SUL, Portugal, 1966](#)

TRÁS-OS-MONTES, António Reis/Margarida Cordeiro, Portugal, 1976

PANORAMA DO CINEMA PORTUGUÊS 1980	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM FARO ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: A POESIA DA TERRA 1997	ANTÓNIO REIS: POR OCASIÃO DO LANÇAMENTO DO CATÁLOGO ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: A POESIA DA TERRA 1998	A PRIMEIRA VEZ 2000	O QUE QUERO VER 2005	O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES NO CINEMA E NA ARQUITECTURA EM PORTUGAL 2008	CINEMATECA: 50 ANOS 2008 <i>Como Eram, Como É</i>	ERAM OS ANOS 70 2009	CINEMA PORTUGUÊS: PRIMEIRAS OBRAS, PRIMEIRAS VEZES 2010	O POVO 2010
--	---	---	---------------------------	----------------------------	---	--	----------------------------	---	----------------

[UMA ABELHA NA CHUVA, Portugal, 1971](#)

LA BAIE DES ANGES (A Grande Pecadora), Jacques Demy, França, 1962

CICLO JACQUES DEMY 1983	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 <i>Jeanne Moreau</i>	ABRIR OS COFRES 2005	VOZES DO OUTRO MUNDO 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 <i>Jeanne Moreau</i>	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	MATINÉS DA CINEMA 2012
-------------------------------	--	----------------------------	------------------------------------	---	---	---	------------------------------

[HOJE, ESTREIA, Portugal, 1967](#)
[A AVENTURA CALCULADA, Portugal, 1970](#)
[ERA UMA VEZ... AMANHÃ, Portugal, 1971](#)
[NACIONALIDADE: PORTUGUÊS, Nuno Bragança/Gerard Castello Lopes/Fernando Lopes, 1972](#)
[O ENCOBERTO, Portugal, 1975](#)

MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR (Muriel), Alain Resnais, França/Itália, 1963

RETROSPECTIVA ALAIN RESNAIS 1981	HOMENAGEM A ANTOINE BONFANTI 1985	MODERNIDADE/PÓS-MODERNIDADE: ANOS 60/ANOS 80 1990	100 FILMES + 78 1994	RUY BELO E O CINEMA 2008
--	---	---	-------------------------	--------------------------------

[NÓS POR CÁ TODOS BEM, Portugal, 1977](#)
[CANTIGAMENTE, Portugal, 1981](#)
[CRÓNICA DOS BONS MALANDROS, Portugal, 1984](#)

ONE FROM THE HEART (Do Fundo do Coração), Francis Ford Coppola, EUA, 1982

CICLO DE CINEMA MUSICAL 1986	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	EM PLANO- SEQUÊNCIA 2003	CANTORES / ACTORES 2003 <i>Tom Waits</i>	A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA: 2004 <i>Carta Branca A Manuela De Freitas</i>
---------------------------------------	--	--------------------------------	---	---

LE SAMOURAI (Ofício de Matar), Jean-Pierre Melville, França/Itália, 1967

HOMENS FATAIS 2003	UM PAÍS, UM GÉNERO: A FRANÇA E O POLICIAL 2007	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 <i>Alain Delon</i>
--------------------------	--	---

[MATAR SAUDADES, Portugal, 1988](#)

LA TÊTE CONTRE LES MURS (Os Muros do Desespero), Georges Franju, França, 1958

GEORGES FRANJU 1982	NOUVELLE VAGUE 1999 <i>La Nouvelle Vague Arrive!</i>	CANTORES / ACTORES 2003 <i>Charles Aznavour</i>	ERAM OS ANOS 50 2005	FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANOUK AIMÉE 2011
------------------------	--	---	-------------------------	---

O FIO DO HORIZONTE, Portugal, 1993

KHANEH-YE DEOST KOJAST? (Onde Fica a Casa do Meu Amigo), Abbas Kiarostami, Irão, 1988

O SABOR DO IRÃO 1999	NOS CAMINHOS DE ABBAS KIAROSTAMI 2004
-------------------------	---

SE DEUS QUISER, Portugal, 1996
"FERNANDO LOPES POR CÁ" A PAR E PASSO, Portugal, 1996

CARTA BRANCA A EDGAR PÊRA

SESSÃO ESPECIAL NON-STOP integrada no CENTENÁRIO DAS PRIMEIRAS SESSÕES DE CINEMA EM PORTUGAL

18/23 Junho 1996

BALLET MÉCANIQUE, Fernand Léger/Dudley Murphy, França, 1924

RETROSPECTIVA DO CINEMA FRANCÊS ÉPOCA MUDA 1895-1929 1962	CLÁSSICOS DA CINEMATECA FRANCESA 1983	A AVANT-GARDE EUROPEIA: DAS ORIGENS A 1945 1997	JEAN-LOUIS SCHEFER: AS IMAGENS EFÉMERAS E INQUIETAS 1997
--	---	--	---

ANEMIC CINEMA, Marcel Duchamp, França, 1925

A AVANT-GARDE EUROPEIA: DAS ORIGENS A 1945 1997	CINEMA E PINTURA MÓDULO III 2002 - Apresentado por Dominique Paini	35 ANOS DO AR.CO: A IMAGEM FIXA NA IMAGEM EM MOVIMENTO 2008
--	---	---

INFLATION, Hans Richter, Holanda, 1927

A VANGUARDA ALEMÃ DOS ANOS 20 1990	A AVANT-GARDE EUROPEIA: DAS ORIGENS A 1945 1997
--	--

COMBAT DE BOXE, Charles Dekeukeleire, França, 1927

A AVANT-GARDE EUROPEIA: DAS ORIGENS A 1945 1997
--

ZWEIGROSCHENZAUBER, Hans Richter, Alemanha, 1929

A VANGUARDA ALEMÃ DOS ANOS 20 1990	A AVANT-GARDE EUROPEIA: DAS ORIGENS A 1945 1997
--	--

LE RETOUR À LA RAISON, Man Ray, França, 1923

RETROSPECTIVA DO CINEMA FRANCÊS ÉPOCA MUDA 1895-1929 1962	SURREALISMO E CINEMA 1983
--	---------------------------------

OS TÚNEIS DA REALIDADE (WHO'S THE MASTER THAT MAKES THE GRASS GREEN?), Edgar Pêra, Portugal, 1996

ANTE- ESTREIAS 1996	MANUAL DE EVASÃO LX2012 (sessão especial 3D) 2012
---------------------------	--

ENTR'ACTE, René Clair, França, 1924

RETROSPECTIVA DO CINEMA FRANCÊS ÉPOCA MUDA 1895-1929 1962	A AVANT- GARDE EUROPEIA: DAS ORIGENS A 1945 1997	SURREALISMO E CINEMA 1983	CLÁSSICOS DA CINEMATECA FRANCESA 1983	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	FESTA DO CINEMA FRANCÊS 2008
--	--	---------------------------------	---	---	---------------------------------------

bobine 1 PRINCE OF DARKNESS (O Príncipe das Trevas) John Carpenter, EUA, 1987

SIMPATY	ZOMBIES: OS	JOHN	MATINÉS DA
---------	-------------	------	------------

FOR THE DEVIL 1996	MORTOS VIVOS 2005	CARPENTER: MEMÓRIAS DE UM HOMEM BEM VISÍVEL 2008	CINEMATECA 2012
--------------------------	-------------------------	---	--------------------

bobine 2 MANUAL DE EVASÃO, (episódio da série 24 Horas), Edgar Pêra, Portugal, 1994

LISBOA NO CINEMA 1994	MANUAL DE EVASÃO LX2012 (sessão especial 3D) 2012
-----------------------------	--

bobine 3 NAKED (Nú), Mike Leigh, Reino Unido, 1993

CARTA
BRANCA A
EDGAR PÊRA
1996

bobine 3 MANUAL DE EVASÃO, (episódio da série 24 Horas), Edgar Pêra, Portugal, 1994

bobine 5 NATURAL BORN KILLERS (Assassinos Natos), Oliver Stone, EUA, 1994

CARTA
BRANCA A
EDGAR PÊRA
1996

MATADOURO, Edgar Pêra, Portugal, 1991 (Carta Branca a Edgar Pêra)

CARTA
BRANCA A
EDGAR PÊRA
1996

BLOOD FOR DRACULA (Sangue Virgem Para Drácula), Paul Morrissey, EUA, 1973

HISTÓRIA
PERMANENTE
DO CINEMA
2011

última bobine FEROCIOUS TO FEROCIOUS (Kung-Fu à Portuguesa (1001 Maneiras de Molhar a Sopa!!!), Wang Hong Chang, Hong Kong, 1975

CARTA
BRANCA A
EDGAR PÊRA
1996

PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS PAULO ROCHA: O RIO DO OURO 9/29 Novembro 1996

OS VERDES ANOS, Paulo Rocha, Portugal, 1963
SEVER DO VOUGA, Paulo Rocha/Manoel de Oliveira (supervisão), Portugal, 1971

A COSTUREIRINHA DA SÉ, Manuel Guimarães, Portugal, 1958

ENCONTROS COM O CINEMA PORTUGUÊS 1983	MANUEL GUIMARÃES: A TRAVESSIA DO DESERTO 1997	O AMOR NO CINEMA PORTUGUÊS 2009
--	--	--

MUDAR DE VIDA, Paulo Rocha, Portugal, 1966

GION BAYASHI (Os Músicos de Gion), Kenji Mizoguchi, Japão, 1953

KENJI MIZOGUCHI
2000

POUSADA DAS CHAGAS (UMA REPRESENTAÇÃO SOBRE O MUSEU DE ÓBIDOS), Paulo Rocha, Portugal, 1971

JUJIRO (Encruzilhada), Teinosuke Kinugasa, Japão, 1928

TERÇAS-FEIRAS CLÁSSICAS 1995	SETENTA ANOS DA CINEMATECA FRANCESA 2006
------------------------------------	--

MADAME SATAN (Madame Satan), Cecil B. De Mille, EUA, 1930

CICLO CECIL B. DEMILLE 1992	CLÁSSICOS EM CÓPIA NOVA 1998	O QUE QUERO VER 2002	O CINEMA E AS "MÁQUINAS MALUCAS" 2005	VESTIR AS ESTRELAS 2008	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011
-----------------------------------	---------------------------------------	----------------------------	--	-------------------------------	--	--

LA JETÉE, Chris Marker, França, 1963

CICLO DE FICÇÃO CIENTÍFICA 1984/1985 - PIONEIROS DA FICÇÃO CIENTÍFICA	HOMENAGEM A ANTOINE BONFANTI 1985	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	HOMENAGEM A ANATOLE DAUMAN 1990/ 1991	CINEMA E REAL 1996	O CENTENÁRIO DE JORGE LUIS BORGES 1999	OS NÃO LUGARES – A VIAGEM DO CINEMA NOS "LUGARES" DA MODERNIDADE 2008	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? CARTA BRANCA A INÉS SAPETA DIAS 2011
---	-----------------------------------	---------------------------------------	---------------------------------------	--------------------	--	---	---

KOHAYAGAWA-KE NO AKI (O Outono da Família Kohayagawa/Fim do Verão), Yasujiro Ozu, Japão, 1961

O SAGRADO NO CINEMA 1995	RETROSPECTIVA YASUJIRO OZU 1998	CINEMA E ARQUITECTURA 1999 <i>Imaginários Da Casa</i>	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	OHAYO, JAPÃO 2011
--------------------------	---------------------------------	---	------------------------------------	------------------------------------	-------------------

UNE PARTIE DE CAMPAGNE (Passeio ao Campo), Jean Renoir, França, 1936

CICLO JEAN RENOIR 1974 / 1975	FILMES DE JEAN RENOIR 1982	100 FILMES + 78 1994	TODO JEAN RENOIR 1994	SÓBOLOS RIOS 2004	IN MEMORIAM HENRI CARTIER-BRESSON 2004	OS GRANDES ESTÚDIOS: PIERRE BRAUNBERGER 2005	HISTÓRIA PERMANENT E DO CINEMA 2009	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
-------------------------------	----------------------------	----------------------	-----------------------	-------------------	--	--	-------------------------------------	---

UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE, Alain Fleischer, França, 1994

TODO JEAN RENOIR 1994

[A ILHA DOS AMORES, Paulo Rocha, 1978/82](#)

FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (O Santo dos Pobrezinhos), Roberto Rossellini, Itália, 1950

FILMES DA CINEMATECA 1969	FILMES DA CINEMATECA 1974	FILMES DA CINEMATECA 1977	FILMES DE ROBERTO ROSSELLINI 1986	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	O Homem em Busca de Deus 1991	100 FILMES + 78 1994	O SAGRADO NO CINEMA 1995	O QUE QUERO VER 2005	ROBERTO ROSSELLINI E O CINEMA REVELADOR 2007
---------------------------	---------------------------	---------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------	----------------------	--------------------------	----------------------	--

JACQUES RANCIÈRE – CURTAS VIAGENS AO PAÍS DO POVO 2011

[A ILHA DE MORAES, Paulo Rocha, Portugal, 1984](#)

[PORTUGARU-SAN, O SENHOR PORTUGAL EM TOKUSHIMA, Paulo Rocha, Portugal, 1993](#)
[O DESEJADO OU AS MONTANHAS DA LUA, Paulo Rocha, Portugal, 1987/91](#)

THE BIG TRAIL (A Pista dos Gigantes), Raoul Walsh, EUA, 1930

MOMA-MUSEU DE CINEMA 1993	RAOUL WALSH 2001	CINEMA E PINTURA 2002 MÓDULO III Apresentado por Dominique Paini	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 John Wayne
---------------------------	------------------	--	----------------------------------

[MÁSCARA DE AÇO CONTRA ABISMO AZUL, Paulo Rocha, Portugal, Portugal, 1989](#)

SIMON DEL DESIERTO, Luis Buñuel, México, 1965

CICLO LUIS BUÑUEL 1982	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NO PORTO BUÑUEL NO MÉXICO: DEMÓNIOS E CARNES 1997	O CENTENÁRIO DE LUIS BUÑUEL 2000	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007
------------------------	--	----------------------------------	------------------------------------

NIPPON SENGOSHI - MADAMU ONBORU NO SEIKATSU (A História do Japão Contada Por Uma Dona de Bar), Shohei Imamura, Japão, 1970

CICLO SHOHEI IMAMURA 1991	SHOHEI IMAMURA 2002	UM PAÍS, UM GÊNERO: O JAPÃO E O CINEMA HISTÓRICO 2007
---------------------------	---------------------	---

[SHOHEI IMAMURA, LE LIBRE PENSEUR, Paulo Rocha, França/Portugal, 1995](#)
[OLIVEIRA, O ARQUITECTO, Paulo Rocha, Portugal, 1993](#)

A ESCOLHA DE EVA DINIZ

2/10 Abril 1997

SOPHIE'S CHOICE (A Escolha de Sofia), Alan J. Pakula, EUA, 1982

A ESCOLHA DE EVA DINIZ 1997

CAESAR AND CLEOPATRA (César e Cleópatra), Gabriel Pascal, EUA, 1945 (projectado em vez de THE ROMAN SPRING OF MRS STOBE, José Quintero, 1961)

A ESCOLHA
DE EVA DINIZ
1997

ATLANTIC CITY (Atlantic City), Louis Malle, França, 1980

A LUZ FIXA
DAS
ESTRELAS
2004 - BURT
LANCASTER

MATINÉS DA
CINEMATECA
2012

RETRATO DE FAMÍLIA, Luis Galvão Teles, Portugal, 1991 (projectado em vez de A MORTE DO PRÍNCIPE, Maria de Medeiros, 1992)

JASMIM E O
CINEMA
PORTUGUÊS
1996

ESCRITORES
DO CINEMA
PORTUGUÊS:
MÁRIO DE SÁ
CARNEIRO
2007

HOW TO MARRY A MILLIONAIRE (Como Se Conquista Um Milionário), Jean Negulesco, EUA, 1953

MARILYN
MONROE: 25
ANOS
DEPOIS
1987

A FOX E O
SCOPE:
HOMENAGEM
À 20th
CENTURY
FOX
2004

DIVAS ÀS
MATINÉS
2008 - Marilyn
Monroe

GREAT BALLS OF FIRE (Rock de Fogo), Jim McBride, EUA, 1989

A ESCOLHA
DE EVA DINIZ
1997

BREAKFAST AT TIFFANY'S (Boneca de Luxo), EUA, 1961

UMA VIAGEM
A NOVA
IORQUE
2004

O QUE
QUERO VER
2005

AS JÓIAS NO
CINEMA:
MALDIÇÕES
E CONDÕES
2005

DIVAS ÀS
MATINÉS
2008 - Audrey
Hepburn

OS HAPPY
ENDS
2008

BLAKE
EDWARDS -
A
SABOTAGEM
PELO RISO
2011

TORN CURTAIN (A Cortina Rasgada), Alfred Hitchcock, EUA, 1966

CICLO
ALFRED
HITCHCOCK
1982

CENTENÁRIO
DO CINEMA /
DO CÉU
VIERAM AS
ESTRELAS
1995

A LUZ FIXA
DAS
ESTRELAS
2004 - PAUL
NEWMAN

DIVOS ÀS
MATINÉS
2009 - Paul
Newman

THE COUNTRY GIRL (Para Sempre), George Seaton, EUA, 1954

A ESCOLHA
DE EVA DINIZ
1997

UNDER CAPRICORN (Sob o Signo do Capricórnio), Alfred Hithcock, Reino Unido/EUA, 1949

CICLO
ALFRED
HITCHCOCK
1982

HOMENAGEM
A INGRID
BERGMAN
1982

ALFRED
HITCHCOCK:
ANOS 40 E 50
1985

(OUTRAS
SESSÕES -
avulsas)
1985

ANOS 40:
MELODRAMAS
SOMBRIOS
1991

OS ACTORES
IMPASSÍVEIS:
HOMENAGEM
A DANA
ANDREWS,
ROBERT
MITCHUM,
JOSEPH
COTTEN
1993

O
CENTENÁRIO
DE ALFRED
HITCHCOCK
1999

JUVENTUDE
EM MARCHA
- CARTA
BRANCA A
PEDRO
COSTA,
JEAN-MARIE
STRAUB E
DANIELE
HUILLET
2003

O QUE
QUERO VER
2005

CENTENÁRIO
DE JOSEPH
COTTEN
2005

AS JÓIAS NO
CINEMA:
MALDIÇÕES
E CONDÕES
2005

VOZES DO
OUTRO
MUNDO
2005/ 2006

NA
ESPLANADA
COM
HITCHCOCK
2006

MEGERAS
NO CINEMA
2007

DIVAS ÀS
MATINÉS
2008 - Ingrid
Bergman

O QUE É
PROGRAMAR
UMA
CINEMATECA
HOJE?
2011

MURDER ON THE ORIENT-EXPRESS (Um Crime no Expresso do Oriente), Sidney Lumet, EUA, 1974

COMBOIOS
NOS FILMES
2000

IN
MEMORIAM
SYDNEY
LUMET
2011

SHALL WE DANCE (Vamos Dançar?), Mark Sandrich, EUA, 1937

FRED CICLO DE FRED | (OUTRAS O É DO MEU SHALL WE GRANDES CLÁSSICOS É QUE NEM

ASTAIRE/GINGER ROGERS 1982	CINEMA MUSICAL 1986	ASTAIRE - GINGER ROGERS 1991	SESSÕES - avulsas) 1999	CENTENÁRIO DE FRED ASTAIRE 1999	GÉNERO: MUSICAL 2003	DANCE? 2003	SECUNDÁRIOS 2010 - Edward Everet Horton	ÀS MATINÉIS 2011	GINGER 2011
----------------------------------	---------------------------	---------------------------------------	-------------------------------	--	----------------------------	----------------	---	---------------------	----------------

DOWN TO EARTH (A Deusa Desceu À Terra), Alexander Hall, EUA, 1947

AS RAINHAS
DO
TECHNICOLOR
2000

ALL ABOUT EVE (Eva), Joseph L. Mankiewicz, EUA, 1950 (acrescentado pela Cinemateca ao programa)

MARILYN MONROE: 25 ANOS DEPOIS 1987	CICLO JOSEPH L. MANKIEWICZ 1992	O QUE QUERO VER 1999	CARICATURAS DE PACHECO 2000	O QUE QUERO VER 2002	A FAMÍLIA REAL DE KATHARINE HEPBURN 2003	CENTENÁRIO DE THELMA RITTER 2005	OSCAR: MELHORES REALIZADORES 2006	75 ANOS DA 20th CENTURY FOX 2010
---	--	----------------------------	-----------------------------------	----------------------------	--	---	--	--

CINEASTAS PARA O SÉCULO XXI: EDGARDO COZARINSKY e A ESCOLHA DE EDGARDO COZARINSKY

19 Junho/14 Julho 1997

[LE VIOLON DE ROTHSCCHILD, França/Suíça/Finlândia/Hungria, 1996](#)
[... \(PUNTOS SUSPENSIVOS\), Argentina, 1971](#)

DIE DRITTE GENERATION (A Terceira Geração), Rainer Werner Fassbinder, Alemanha, 1978

RAINER WERNER FASSBINDER 1995	RAINER WERNER FASSBINDER - O AMOR É MAIS FRIO DO QUE A MORTE 2007/2008
--	---

[L'ALBUM DES CARTES POSTALES VOLÉES, França, 1982](#)
[MÉMOIRE: MARY McCARTHY, França, 1982](#)
[AUTO PORTRAIT D'UN INCONNU: JEAN COCTEAU, França, 1983](#)
[HAUTE MER-HIGH SEAS, Holanda/França, 1984](#)

VAMPYR, Carl Th. Dreyer, França/Alemanha, 1932

RETROSPECTIVA CARL TH. DREYER 1970	PANORAMA DO CINEMA DINAMARQUÊS 1983 - CARL TH. DREYER	100 FILMES + 78 1994	CLÁSSICOS DO CINEMA 2000	CINEMA E PINTURA MÓDULO I 2001 - Apresentado por Jean Louis Schefer	FÁBULAS E LENDAS 2002	NOITES BRANCAS 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CARL TH. DREYER: A PALAVRA 2007/2008	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009
---	---	----------------------------	--------------------------------	---	-----------------------------	---------------------------	---	---	---

O QUE É
PROGRAMAR
UMA
CINEMATECA
HOJE?
2011

[SARAH, França/Bélgica, 1988](#)
[POUR MÉMOIRE - LES KLARSFELD, UNE FAMILLE DANS L'HISTOIRE, França, 1985](#)
[GUERREROS Y CAUTIVAS-GUERRIERS ET CAPTIVES, Argentina/França, 1989](#)

WAY DOWN EAST (As Duas Tormentas), EUA, David W. Griffith, 1920 (projectado em vez de LETTER FROM UN UNKNOWN WOMAN, Max Ophuls, 1948)

CICLO DAVID WARK GRIFFITH 1980	CICLO PIERRE KAST 1984	70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	DAVID W. GRIFFITH 2004	HENRY KING: A CÂMARA À ALTURA DOS SENTIMENTOS 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008
---	---------------------------------	---	--	------------------------------	--	---

ANGEL (Anjo), Ernst Lubitsch, EUA, 1937

CENTENÁRIO DE LUBITSCH 1992	O CENTENÁRIO DE MARLENE DIETRICH 2001	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - MARLENE DIETRICH	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	"MAIS VALE IMAGINÁ-LO DO QUE EXPERIMENTÁ- LO": A ELIPSE NO CINEMA 2006	DIVAS ÀS MATINÉIS 2008 - Marlene Dietrich	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Edward Everet Horton	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
--------------------------------------	---	--	---	--	---	---	--	---

[CINÉMAS D'ARGENTINE, França, 1986](#)
[BOULEVARDS DU CRÉPUSCULE, França, 1992](#)
[CITIZEN LANGLOIS, França, 1994](#)

CONFIDENTIAL REPORT (Relatório Confidencial), Orson Welles, Espanha/Suíça/Reino Unido, 1955

100 FILMES + 78 1994	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO	TERÇAS- FEIRAS CLÁSSICAS 1995	ORSON WELLES NO SÉCULO XXI: O LABIRINTO SEM	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006
----------------------------	---	--	---	---

(1955-1995)
1995

CENTRO
2003

THE SAGA OF ANATAHAN, Josef von Sternberg, Japão 1953

CICLO JOSEF VON STERNBERG 1984	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1953-1993) 1993	RÁDIO E CINEMA: VOZES OFF 1995	GUERRAS FRIAS, GUERRAS QUENTES 1995	UM MAR DE FILMES 1998- AS ILHAS	IN MEMORIAM KOZO OKAZAKI 2005	DO OVO DA SERPENTE À HORA ZERO ANTES E DEPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 2005	OS QUATRO ELEMENTOS 2006	DOS FACTOS ÀS LENDAS 2008
HISTÓRIAS DE NUS 2008	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011	IMPASSES 2011						

[ANDRÉ CHASTEL: UN SENTIMENT DE BONHEUR, França, 1990](#)
[LES APPRENTIS-SORCIERS, França/Alemanha, 1977](#)
[DOMENICO SCARLATTI A SEVILLE, França/Alemanha, 1990](#)
[LA BARRACA, França, 1994](#)

SAIKAKU ICHIDAI ONNA (A Vida de O'Haru), Kenji Mizoguchi, Japão, 1952)

FILMES DE MIZOGUCHI 1988	A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/ 1996	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS 25 OBRAS-PRIMAS PARA UM CENTENÁRIO 1996	HOMENAGEM A TOSHIRO MIFUNE 1998	KENJI MIZOGUCHI 2000	OSCAR DE MELHOR FOTOGRAFIA 2006	UM PAÍS, UM GÉNERO: O JAPÃO E O CINEMA HISTÓRICO 2007	INÉDITOS: LOUIS SKORECKI, OS FILMES E UMA CARTA BRANCA 2010	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
-----------------------------	---	--	------------------------------------	-------------------------	------------------------------------	--	--	------------------------------	-------------------------------

SOMMARLEK (Um Verão de Amor), Ingmar Bergman, Suécia, 1951

CICLO INGMAR BERGMAN 1989	A ESCOLHA DE PETER VON BAGH 1990	CAHIERS DU CINÉMA: 40 ANOS 1991	UM MAR DE FILMES 1998 - NA ORLA DO MAR	ESPLENDOR NA RELVA 2005	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
------------------------------	-------------------------------------	------------------------------------	--	----------------------------	--	-------------------------------

[LA GUERRE D'UN SEUL HOMME, França/Alemanha, 1982](#)

NUIT ET BROUILLARD (Noite e Nevoeiro), Alain Resnais, França, 1956

HOMENAGEM A ANATOLE DAUMAN 1990/ 1991	ALAIN RESNAIS: TODA A MEMÓRIA 1992	AS RUÍNAS 2001	DO OVO DA SERPENTE À HORA ZERO ANTES E DEPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 2005	FIGURAS DA AUTÓPSIA - A BIOPOLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO 2008
--	---------------------------------------	-------------------	---	---

L'AMOUR EXISTE, Maurice Pialat, França, 1960

NOUVELLE VAGUE 1999 - LA NOUVELLE VAGUE ARRIVE!	MAURICE PIALAT: CRÓNICAS DE FRANÇA 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: PIERRE BRAUNBERGER 2005
---	--	---

ACTUALITÉS - SEPT OU HUIT SCÈNES DE MAI 68, Bernard Eisenschitz, França, 1974

[A ESCOLHA DE EDGARDO COZARINSKY
1997](#)

RENCONTRES DES NUAGES ET DU DRAGON, Lam-Lê, França, 1980

FILMES DE LÂM-LÊ
1984

[PORTRAIT DE BORGES EN ALEPH, França, 1992](#)
[ITALO CALVINO, França, 1995](#)
[STEFAN ZWEIG, França, 1997](#)

REPRISE, Hervé Le Roux, França, 1997

NOVÍSSIMO CINEMA FRANCÊS
2000

CINEASTAS PARA O SÉCULO XXI: BÉLA TARR e A ESCOLHA DE BÉLA TARR

26 Setembro/4 Outubro 1997

KARHOZAT (Perdição), Hungria, 1987
SÁTÁNTANGÓ, Hungria, 1993

SZEGÉNYLEGÉNIK (Os Oprimidos), Miklós Jancsó, Hungria, 1965

DIREITOS DO HOMEM E HOMENS REFUGIADOS 1993	O MILÉNIO HÚNGARO 2000	EM PLANO- SEQUÊNCIA 2003	NOVAS VAGAS EUROPEIAS 2004	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES: O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA 2007	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012
--	------------------------------	--------------------------------	-------------------------------------	---	---

CSALÁDI TUZFÉSZEK (O Ninho Conjugal), Hungria, 1977

TOKYO MONOGATARI (História de Tóquio/Viagem a Tóquio), Yasujiro Ozu, Japão, 1953

CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	RETROSPECTIVA YASUJIRO OZU 1998	ANTONIO TABUCCHI: GEOGRAFIA DE UM ESCRITOR INQUIETO 1999	EM PLANO- SEQUÊNCIA 2003	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009
--	---------------------------------------	--	--------------------------------	---	---

PANELKAPCSOLAT (Relações Pré-Fabricadas), Hungria, 1982
OSZI ALMANACH (Almanaque de Outono), Hungria, 1984

KATZELMACHER (O Fabricante de Gatos/O Emigrante), Rainer Werner Fassbinder, Alemanha, 1969

RAINER WERNER FASSBINDER 1995	RAINER WERNER FASSBINDER - O AMOR É MAIS FRIO DO QUE A MORTE 2007/2008
--	---

SZABADGYALOG (O Marginal), Hungria, 1980

SHADOWS, John Cassavetes, EUA, 1959

INÉDITOS E ANTE- ESTREIAS 1987	HOMENAGEM A JOHN CASSAVETES 1989	CINEMA E JAZZ 1989	MODERNIDADE/PÓS- MODERNIDADE: ANOS 60/ANOS 80 1990	FERNANDO LOPES POR CÁ 1996	A PRIMEIRA VEZ 2000	O QUE QUERO VER 2004	JOHN CASSAVETES: MARGINAL OU ESSENCIAL? 2004	O QUE QUERO VER 2008	ERAM OS ANOS 60 2008
CINEMA E JAZZ 2009	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012								

MAMMA ROMA (Mamma Roma), Pier Paolo Pasolini, Itália, 1962

CINEMA E REAL 1996	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - ANNA MAGNANI	PIER PAOLO PASOLINI: O SONHO DE UMA COISA 2006	CENTENÁRIO DE ANNA MAGNANI 2008	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA Cinema e Musicalidade II 2012
--------------------------	---	--	--	---

INTIMNI OSVETLENI (Luz Íntima), Ivan Passer, Checoslováquia, 1965

100 FILMES + 78 1994	NOVAS VAGAS EUROPEIAS 2004
----------------------------	-------------------------------------

VIVRE SA VIE (Viver a Sua Vida), Jean-Luc Godard, França, 1962

CICLO JEAN-LUC GODARD 1985	MODERNIDADE/PÓS- MODERNIDADE: ANOS 60/ANOS 80 1990	NOUVELLE VAGUE 1999 - LA NOUVELLE VAGUE ARRIVE!	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM AVEIRO CORPO E SOLIDÃO 2000	A ÚLTIMA SESSÃO 2001	O QUE QUERO VER 2005	OS GRANDES ESTÚDIOS: PIERRE BRAUNBERGER 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	RAINER WERNER FASSBINDER - O AMOR É MAIS FRIO DO QUE A MORTE 2007/2008	GRANDE PLANO 2008
HISTÓRIAS DO CINEMA: LABARTHE / GODARD 2012									

PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM FARO

ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: A POESIA DA TERRA

15/23 Novembro 1997

JAIMÉ, António Reis, Portugal, 1974

TRÁS-OS-MONTES, António Reis/Margarida Cordeiro, Portugal, 1976

L'AGE D'OR, Luis Buñuel, França, 1930

FILMES E CENSURA 1982	CICLO LUIS BUÑUEL 1982	100 FILMES + COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	OS TESOUROS DE BRUXELAS: O PRÉMIO L'ÂGE D'OR 1996
-----------------------	------------------------	---	--	---

CHIKAMATSU MONOGATARI ("Os Amantes Crucificados"), Kenji Mizoguchi, Japão, 1954

FILMES DE MIZOGUCHI 1988	CLÁSSICOS DO CINEMA JAPONÊS 1989	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	SIMPATY FOR THE DEVIL 1996	KENJI MIZOGUCHI 2000	O QUE QUERO VER 2005	O QUE QUERO VER 2007	UM PAÍS, UM GÉNERO: O JAPÃO E O CINEMA HISTÓRICO 2007	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANDRÉ TÉCHINÉ
--------------------------	----------------------------------	--	----------------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	-------------------------------------	--

MATINÉS DA CINEMATECA 2012

REGEN (Chuva), Joris Ivens, Holanda, 1929

DOCUMENTÁRIOS HOLANDESES 1963	1929-1962	JORIS IVENS 1983	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	CINEMA E REAL 1996	A AVANT-GARDE EUROPEIA: DAS ORIGENS A 1945 1997
-------------------------------	-----------	------------------	-------------------------------------	--------------------	---

CHTCHORS, Aleksandr Dovjenko, URSS, 1939

CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO 1987	DO CINEMA RUSSO AO CINEMA SOVIÉTICO E VICE-VERSA 1917 VISTO DE 1997
--------------------------------	---

THE GENERAL (A Glória de Pamplinas/Pamplinas Maquinista), Buster Keaton/Clyde Bruckman, 1926

RETROSPECTIVA DO CINEMA AMERICANO ÉPOCA MUDA 1896-1929 1965	BUSTER KEATON 1985	MOMA-MUSEU DE CINEMA 1993	BURLESCOS NO CARNAVAL 1995	COMBOIOS NOS FILMES 2000	EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: UNITED ARTISTS 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007
---	--------------------	---------------------------	----------------------------	--------------------------	-------------------------	--	------------------------------------

JOHNNY GUITAR (Johnny Guitar), Nicholas Ray, EUA, 1954

MELHORES FILMES/MELHORES CINEASTAS 1982	CICLO JACQUES DEMY 1983	CICLO NICHOLAS RAY 1985	70 ANOS DE FILMES CASTELL O LOPES 1986	HOMENAGEM A JOHN CARRADINE 1989	A FECHAR - A ABRIR 1991	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS 25 OBRAS-PRIMAS PARA UM CENTENÁRIO 1996
PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NA COVILHÃ (OS GÊNEROS DO CINEMA CLÁSSICO) 1998	40 ANOS DE SESSÕES DA CINEMATECA A 1998 - OS MAIS VISTOS	UMA BOA CIGARRADA 2000	ABRIR O JOGO 2002	O QUE QUERO VER 2002	É DO MEU GÉNERO: WESTER N 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - JOAN CRAWFORD , Centenário de	NO 50º ANIVERSÁRIO DA ESTREIA DE JOHNNY GUITAR HOMENAGEM A MERCEDES McCAMBRIDGE 2004	O QUE QUERO VER 2006	O QUE QUERO VER 2007
MEGERAS NO CINEMA 2007	O QUE QUERO VER 2008	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Mercedes McCambridge	A GIRL & A GUN 2010	WE CAN'T GO HOME AGAIN - INTEGRAL NICHOLAS RAY 2011/ 2012	FOCO NO ARQUIVO 2013				

VREDENS DAG (Dia de Cólera), Carl Th. Dreyer, Dinamarca, 1943

RETROSPECTIVA CARL TH. DREYER 1970	PANORAMA DO CINEMA DINAMARQUÊS 1983 <i>Carl Th. Dreyer</i>	CICLO JACQUES DEMY 1983	100 FILMES + 78 1994	O QUE QUERO VER 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CARL TH. DREYER: A PALAVRA 2007/2008
------------------------------------	---	-------------------------	----------------------	----------------------	------------------------------------	--------------------------------------

IL GRIDO (O Grito), Michelangelo Antonioni, Itália, 1957

CICLO MICHELANGELO ANTONIONI 1985	100 FILMES + 78 1994	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1957-1997) 1997	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 <i>Alida Valli</i>	IN MEMORIAM MICHELANGELO ANTONIONI 2008	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 Betsy Blair
-----------------------------------	----------------------	--	--	---	---

PICKPOCKET (O Carteirista), Robert Bresson, França, 1960

100 FILMES + 78 ANOS 1994	REVIVER BRESSON 1997	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1959-1999) 1999	O QUE QUERO VER 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	O QUE QUERO VER 2007	FESTIVAL TEMP'S D'IMAGES 2008	PICKPOCKET: ROBERT BRESSON VISTO POR RUI CHAFES E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE 2009
---------------------------	----------------------	--	----------------------	------------------------------------	----------------------	-------------------------------	--

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (As Férias do Sr. Hulot), Jacques Tati, França, 1953

CICLO JACQUES TATI 1987	PRÉMIOS LOUIS DELLUC 1988	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1953-1993) 1993	100 FILMES + 78 ANOS 1994	UM CARNAVAL COM O SR. HULOT 1996	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM VISEU OS CÓMICOS DO SÉCULO 1998	CULTURA/NATURA 1999	CINEMA NA ESPLANADA: FILMES DA PRAIA 2007
-------------------------	---------------------------	--	---------------------------	----------------------------------	---	---------------------	---

ROPE (A Corda), Alfred Hitchcock, EUA, 1948

ALFRED HITCHCOCK: ANOS 40 E 50 1985	ACTORES 1988 James Stewart	1º FESTIVAL DE CINEMA GAY E LÉSBICO DE LISBOA 1997	OS PROTAGONISTAS AUSENTES 1999	EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 James Stewart	NORONHA DA COSTA REVISITADO 2004	NA ESPLANADA COM HITCHCOCK 2006	TOM SCHATZ: TECNOLOGIA E INOVAÇÃO NO CINEMA 2008	TEMPO SEM ESPAÇO / ESPAÇO SEM TEMPO 2009
-------------------------------------	----------------------------	--	--------------------------------	-------------------------	--	----------------------------------	---------------------------------	--	--

O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011

THE WIND (O Vento), Victor Sjöström, EUA, 1928

RETROSPECTIVA DO CINEMA AMERICANO ÉPOCA MUDA 1896-1929 1965	FILMES DA CINEMATECA 1971	FILMES DA CINEMATECA 1974	FILMES DA CINEMATECA 1977	OUTRAS SESSÕES 1989	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	CENTENÁRIO DO CINEMA / DO CÉU VIERAM AS ESTRELAS 1995	CLÁSSICOS DO CINEMA 1999	JOSÉ RÉGIO E O CINEMA 2001	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 Lillian Gish
O GÊNIO DE SJÖSTRÖM 2004 / 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 Lillian Gish	CINEMATECA: 50 ANOS 2008 A Cinemateca Revelou e Como Eram, Como É	FESTIVAL TEMP'S D'IMAGES 2008	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	VISÕES DO DESERTO 2010	A GIRL & A GUN 2010	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	

CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (A Pequerna Crónica de Anna Magdalena Bach), Jean-Marie Straub, Alemanha/Itália, 1968

CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	CICLO DE CINEMA MUSICAL 1986	Cahiers du Cinéma: 40 Anos 1991	100 FILMES + 78 ANOS 1994	20 ANOS DO QUARTETO 1995	JEAN-MARIE STRAUB E DANIELE HUILLET 1998 Alemanha: O Primeiro Projecto – Bach	O QUE QUERO VER 2000	AO FAZER DESTA... – CARTAS ÀS QUARTAS 2001	É DO MEU GÊNERO: HISTÓRICO 2003	O QUE QUERO VER 2008
O QUE QUERO VER 2008	DOS FACTOS ÀS LENDAS 2008								

VIAGGIO IN ITALIA (Viagem a Itália), Roberto Rossellini, Itália, 1954

HOMENAGEM A INGRID BERGMAN 1982	CICLO ERIC ROHMER 1983	FILMES DE ROBERTO ROSSELLINI 1986	FILMES DA CINEMATECA 1988	Cahiers du Cinéma: 40 Anos 1991	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1953-1993) 1993	100 FILMES + 78 ANOS 1994	TERÇAS-FEIRAS CLÁSSICAS 1995	NOUVELLE VAGUE 1999 As Inspirações	NA PONTA DA LÍNGUA 2001
EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CENTENÁRIO DE GEORGE SANDERS 2006	ROBERTO ROSSELLINI E O CINEMA REVELADOR 2007	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 Ingrid Bergman					

ANA, António Reis/Margarida Cordeiro, Portugal, 1982
ROSA DE AREIA, António Reis/Margarida Cordeiro, Portugal, 1988/89

CARTA BRANCA A SYLVIE PIERRE
25/30 Junho 1998

LES SACRIFIÉS, Okacha Touita, França, 1982

CARTA BRANCA A

SYLVIE PIERRE
1998

MAICOL, Mario Brenta, Itália, 1989

CARTA BRANCA A
SYLVIE PIERRE
1998

WESTWARD THE WOMEN (Caravana de Mulheres), William A. Wellman, EUA, 1951

REDESCOBRIR
WILLIAM A.
WELLMAN
1993

DIVOS ÀS
MATINES
2009 - Robert
Taylor

ALELUIA, GRETCHENI, Sylvio Back, Brasil, 1976

CARTA BRANCA A
SYLVIE PIERRE
1998

UIRÁ, O ÍNDIO EM BUSCA DE DEUS, Gustavo Dahl, Brasil, 1974 ~

CINEMA
BRASILEIRO:
DESCOBERTAS
E
ACHAMENTOS
2000

RENTRÉE DES CLASSES, Jacques Rozier, França, 1956

CARTA BRANCA A
SYLVIE PIERRE
1998

IRACEMA - UMA TRANSA AMAZONICA, Jorge Bodanzky/Orlando Senna, Brasil, 1974

CARTA BRANCA A
SYLVIE PIERRE
1998

MUDAR DE VIDA, Paulo Rocha, Portugal, 1966

CINEMA NOVO PORTUGUÊS 1985	OUTRAS SESSÕES (avulsas) 1987	CENTENÁRIO DAS PRIMEIRAS SESSÕES DE CINEMA EM PORTUGAL 1996	O TEATRO VAI AO CINEMA 1996	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS PAULO ROCHA: O RIO DO OURO 1996	ISABEL RUTH 1999	AS ACTRIZES EFÉMERAS DO CINEMA PORTUGUÊS 2003	CINEMA PARA CARLOS PAREDES 2004	OS GRANDES DIRECTORES DE FOTOGRAFIA DO CINEMA PORTUGUÊS: ELSO ROQUE 2005	MÚSICA E MÚSICOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2006
UM PAÍS, UM GÊNERO: PORTUGAL NO CINEMA PORTUGUÊS 2007	ACTORES NO CINEMA PORTUGUÊS: CONSTANÇA NAVARRO 2008								

ULZANA'S RAID (Ulzana, o Perseguido), Robert Aldrich, EUA, 1972

HISTÓRIA
PERMANENTE
DO CINEMA
2009

LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, França, 1982

JACQUES RIVETTE 1990	CINEMA E ARQUITECTURA 1999 - CENOGRAFIAS DO URBANO	JACQUES RIVETTE - O SEGREDO POR TRÁS DO SEGREDO 2008
----------------------------	--	--

DI CAVALCANTI, Glauber Rocha, Brasil, 1976

CINEMA
BRASILEIRO:
DESCOBERTAS
E
ACHAMENTOS
2000

GLAUBER
ROCHA
2012

CHEYENNE AUTUMN (O Grande Combate), John Ford, EUA, 1964

CICLO JOHN FORD 1983/ 1984	DIREITOS DO HOMEM E HOMENS REFUGIADOS 1993	NO CENTENÁRIO DE FORD: O WESTERN DE 1939 A 1964 1995	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Karl Malden
----------------------------------	--	--	---	---

ANNE-MARIE MIÉVILLE (“quatro filmes escolhidos por Anne-Marie Miéville para serem mostrados em contexto com a sua obra” *programa*) | 5/19 Novembro 1998

NOUS SOMMES TOUS ENCORE ICI, Anne-Marie Viéville, França/Suíça, 1996
LOU N'A PAS DIT NON, Anne-Marie Miéville, França/Suíça, 1993
MON CHER SUJET, Anne-Marie Miéville, França/Suíça, 1988 [não estava programado]

GERTRUD (Gertrud), Carl Th. Dreyer, Dinamarca, 1964

RETROSPECTIVA CARL TH. DREYER 1970	PANORAMA DO CINEMA DINAMARQUÊS 1983	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	TEATRO E CINEMA: A ESCOLHA DE SYBERBERG 1993	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	EUROPA 60: VENTOS DE MUDANÇA SEMANA DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO EUROPEU CINED@YS 2002	A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA 2004 - CARTA BRANCA A RITA AZEVEDO GOMES	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006
O QUE QUERO VER 2007	CARL TH. DREYER: A PALAVRA 2007/ 2008								

HOW CAN I LOVE (A MAN WHEN I KNOW HE DON'T WANT ME), Anne-Marie Miéville, França/Suíça, 1983
LE LIVRE DE MARIE, Anne-Marie Miéville, França/Suíça, 1984
FAIRE LA FÊTE, Anne-Marie Miéville, França/Suíça, 1987

SMORGASBORD (Jerry, Tu És Louco), Jerry Lewis, EUA, 1983

HOMENAGEM A SONORO FILMES 1988	MÁRIO VIEGAS - ONDE ESTÁ A LIBERDADE? 1997	NON SENSE PARA O CARNAVAL 2002	HUMOR ABSURDO 2004	JERRY LEWIS - THE TOTAL FILM- MAKER 2006
---	---	---	--------------------------	--

I BAMBINI CI GUARDANO, Vittorio De Sica, Itália, 1943

ANNE-MARIE
MIÉVILLE
1998

MANGE TA SOUPE, Mathieu Amalric, França, 1997

SAUDAÇÃO A
JEANNE
BALIBAR
2009

**CARTA BRANCA A FREDDY BUACHE - UM OLHAR SOBRE O CINEMA SUIÇO
FRANCÓFONO**
15/18 Março 1999

L'HOMME RÉVOLTÉ, Michel Soutter, Suíça/França, 1966/73

CARTA BRANCA A FREDDY
BUACHE - UM OLHAR
SOBRE O CINEMA SUIÇO
FRANCÓFONO
1999

RAPT, Dimitri Kirsanoff, Suíça/França, 1934

TESOUROS DE MADRID, BOLONHA, BRUXELAS, LAUSANNE 2003	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA Cinema e Musicalidade I 2011
--	--

SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS, Claude Goretta, Suíça/França, 1987

CINEMA SUIÇO-
ANOS 80
1990

ALCHEMIA, Ernest Ansorge, Suíça, 1929/90

CARTA BRANCA A FREDDY
BUACHE - UM OLHAR
SOBRE O CINEMA SUIÇO
FRANCÓFONO
1999

CHRONIQUE, Pierre Maillard, Suíça, 1997

CARTA BRANCA A FREDDY
BUACHE - UM OLHAR
SOBRE O CINEMA SUIÇO
FRANCÓFONO
1999

LA GUERRE DANS LE HAUT-PAYS, Suíça, 1997

CARTA BRANCA A FREDDY
BUACHE - UM OLHAR
SOBRE O CINEMA SUIÇO
FRANCÓFONO
1999

ANTONIO TABUCCHI: GEOGRAFIA DE UM ESCRITOR INQUIETO (“convite (...) para escolher alguns filmes que complementassem a exibição das adaptações dos seus livros” *programa*)
15/24 Abril 1999

REQUIEM (Requiem), Alain Tanner, Suíça/França/Portugal, 1998
NOCTURNER INDIEN (Nocturno Indiano), Alain Corneau, França, 1989
O FIO DO HORIZONTE, Fernando Lopes, Portugal/França, 1993

THE LAST DETAIL, (O Último Dever), Hal Ashby, EUA, 1973

O LONGO ADEUS A
HOLLYWOOD: CINEMA
AMERICANO DOS ANOS
60 E 70
2005

TOKYO MONOGATARI (Histórias de Tóquio ou Viagem a Tóquio), Yasujiro Ozu, Japão, 1953

CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	CINEASTAS PARA O SÉCULO XXI: BÉLA TARR A ESCOLHA DE BÉLA TARR 1997	RETROSPECTIVA YASUJIRO OZU 1998	EM PLANO- SEQUÊNCIA 2003	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009
--	---	---------------------------------------	--------------------------------	---	---

VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO, Manoel de Oliveira, Portugal/França, 1997

MANOEL DE OLIVEIRA: 90 ANOS 1998	ISABEL RUTH 1999	NA PONTA DA LÍNGUA 2001	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - MARCELLO MASTROIANNI	IN MEMORIAM ISABEL DE CASTRO 2006	UM PAÍS, UM GÉNERO: PORTUGAL NO CINEMA PORTUGUÊS 2007	TODO MANOEL DE OLIVEIRA: CEM ANOS EM DOIS MESES 2008
---	---------------------	-------------------------------	--	---	--	--

OSTRE SLEDOVANE VLAKY (Comboios Rigorosamente Vigíados), Jiri Menzel, Checoslováquia, 1966

100 FILMES + 78 1994	COMBOIOS NOS FILMES 2000	OSCAR DO MELHOR FILME ESTRANGEIRO 2006	TEMPOS DIFÍCEIS 2010	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
----------------------------	--------------------------------	--	----------------------------	----------------------------------

OS TESOUROS DE BOIS D'ARCY – Carta Branca aos Archives du Film
5/26 Janeiro 2001

MÉLO, Paul Czinner, França, 1932

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

LA KERMESE HEROIQUE (A Quermesse Heróica), Jacques Feyder, França, 1935

O CINEMA FRANÇÊS DOS ANOS TRINTA 1969 /1970	CICLO JACQUES FEYDER 1970	FILMES DA CINEMATECA 1976/1977	FILMES DE LUÍS DE PINA 1991	É DO MEU GÉNERO: HISTÓRICO 2003	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011
--	------------------------------------	--------------------------------------	-----------------------------------	--	---------------------------------

LE SILENCE EST D'OR (O Silêncio é de Ouro), René Clair, França, 1947

FILMES DA CINEMATECA 1972	FILMES DA CINEMATECA 1974	FILMES DA CINEMATECA 1976/1977	OUTRAS SESSÕES (avulsas) 1985	FILMES DA CINEMATECA 1988	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011
---------------------------------	---------------------------------	--------------------------------------	--	---------------------------------	---------------------------------

LE JUGEMENT DE DIEU, Raymond Bernard, França, 1949

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

LA CRISE EST FINIE (Acabou a Crise), Robert Siodmak, França, 1934

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

LE MANOIR DE LA PEUR, Alfred Machin/Henry Welschleger, França, 1927

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE, Chris Marker, França, 1977

A CASA PROGRAMA
PARA FORA DE CASA:
2004 - CARTA BRANCA
A TIAGO BAPTISTA

LES FILLES DE LA CONCIERGE, Jacques Tourneur, França, 1934

JACQUES
TOURNEUR
2003

L'HOMME DU LARGE, Marcel L'Herbier, França, 1920

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

ÉTUDES SUR PARIS, André Sauvage, França, 1928

O PRIMEIRO
SÉCULO DO
CINEMA
2012

MADemoiselle Docteur (A Mulher que Destruiu Salónica), Georg W. Pabst, França, 1936

HOMENAGEM
A SONORO
FILMES
1988

MALDONE, Jean Grémillon, França, 1927

RETROSPECTIVA DO
CINEMA FRANCÊS
ÉPOCA MUDA 1895-1929
1962

FESTIVAL TEMPS
D'IMAGES
O CINEMA À VOLTA DE
CINCO ARTES, CINCO
ARTES À VOLTA DO
CINEMA
Cinema e Musicalidade I
2011

AUTOR DE SALAMMBO, sem créditos de realização, França, 1923

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

AUTOR DE LA ROUE, Blaise Cendrars, França, 1923

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

AUTOR DE L'ARGENT, Jean Dréville, França, 1928

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archives
du Film
2001

AUTOR DE LA FIN DU MONDE, Eugène Deslaw, França, 1928

A ACTUALIDADE DE
ARTAUD
CENTENÁRIO DO
NASCIMENTO, CINQUENTA
ANOS DA MORTE
1997

STRANGE ILLUSION, Edgar G. Ulmer, EUA, 1945

FILME NEGRO: 50
ANOS DEPOIS
1991

CICLO EDGAR G.
ULMER
1993

SUR LES ROUTES D'ACIER, Boris Peskine/Griffoul, França, 1938

OS TESOUROS DE

BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archivos
du Film
2001

LES MÉTALLOS, Jacques Lemare, França, 1938

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archivos
du Film
2001

LES BÂTISSEURS, Jean Epstein, França, 1938

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archivos
du Film
2001

ESSAIS D'ACTEURS, Selecção de Eric Le Roy, França, 1933/47

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archivos
du Film
2001

QUELQUE PART QUELQU'UN, Yannick Bellon, França, 1972

OS TESOUROS DE
BOIS D'ARCY – Carta
Branca aos Archivos
du Film
2001

JUVENTUDE EM MARCHA: Carta Branca a Pedro Costa, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

11/31 Janeiro 2003

OU GIT VOTRE SOURIRE ENFOUI? (Onde Jaz o Teu Sorriso ?), Pedro Costa, Portugal/França, 2002
OPERA!, CONTADINI (Operários, Camponeses), Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, Itália, 2001

LA NUIT DU CARREFOUR, Jean Renoir, França, 1932

CICLO JEAN RENOIR 1974 / 1975	FILMES DE JEAN RENOIR 1982	TESOUROS DA CINEMATECA FRANÇESA: CÓPIAS RESTAURADAS 1990	TODO JEAN RENOIR 1994	JACQUES BECKER, CINEASTA DE CÂMARA 1997	O QUE QUERO VER 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	UM PAÍS, UM GÊNERO: A FRANÇA E O POLICIAL 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	JACQUES RANCIÈRE – CURTAS VIAGENS AO PAÍS DO POVO 2011
CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012									

NUMÉRO ZÉRO, Jean Eustache, França, 1971

EM PLANO- SEQUÊNCIA 2003	INTEGRAL JEAN EUSTACHE 2006	FOCÓ NO ARQUIVO 2013
--------------------------------	--------------------------------------	----------------------------

LOS OLVIDADOS, Luis Buñuel, México, 1950

CICLO LUIS BUÑUEL 1982	RETROSPECTIVA HELMA SANDERS- BRAHMS 1984	CINEMA E REAL 1996	MELODRAMAS DO PASSADO, FANTASMAS DO PRESENTE 1997	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NO PORTO BUÑUEL NO MÉXICO: DEMÓNIOS E CARNES 1997	CINEMA E PINTURA MÓDULO I 2001 - Apresentado por Jean Louis Schefer	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	FUTURO SUSTENTÁVEL 2009	HISTÓRIAS DO CINEMA: MARIAS / BUÑUEL 2011
------------------------------	--	--------------------------	--	---	---	---	-------------------------------	--

NO QUARTO DA VANDA, Pedro Costa, Portugal, 2000

NO QUARTO DA VANDA 2001	RUPTURAS 2010
-------------------------------	------------------

SICÍLIA! (Sicília!), Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, Itália, 1999

COMBOIOS NOS FILMES 2000	CINEMA E PINTURA 2002 MÓDULO I 2001 - Apresentado por Jean Louis Schefer
--------------------------------	---

NOVYI VAVILON (A Nova Babilónia), Gregori Kozintzev/Leonide Trauberg, URSS, 1929

CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO 1987	UM PAÍS, UM GÊNERO: A URSS E O CINEMA DA REVOLUÇÃO 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
---	--	---

PARADE (Parada), Jacques Tati, França, 1974

CICLO JACQUES TATI 1987	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	UM CARNAVAL COM O SR. HULOT 1996	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES 2003	F FOR FAKE 2010
----------------------------------	---------------------------------------	--	---------------------------------------	--------------------

JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE, Robert Bresson, França, 1951

PRÉMIOS DELLUC 1988	100 FILMES + 78 1994	REVIVER BRESSON 1997	NOUVELLE VAGUE 1999 - AS INSPIRAÇÕES	HOMENAGEM A ROBERT BRESSON 2000	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	PICKPOCKET: ROBERT BRESSON VISTO POR RUI CHAFES E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE 2009
---------------------------	----------------------------	----------------------------	---	--	---	--

HATARI ! (Hatari!), Howard Hawks, EUA, 1962

CICLO ERIC ROHMER 1983	CICLO HOWARD HAWKS 1989	OS GRANDES ESTÚDIOS: PARAMOUNT 2005	A FESTA DO CINEMA FRANCÊS: DO ALTO DOS "CAHIERS", 55 ANOS DE CINEMA 2006	OS HAPPY ENDS 2008
------------------------------	----------------------------------	---	---	--------------------------

UMARETE WA MITA KEREDO (Nasci, mas...), Yasujiro Ozu, 1931

A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/ 1996	RETROSPECTIVA YASUJIRO OZU 1998	ABRIR O JOGO 2002	É DO MEU GÊNERO: COMÉDIA 2003	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
---	---------------------------------------	-------------------------	--	---	---	---

ONE PLUS ONE, Jean-Luc Godard, França, 1968

CICLO JEAN- LUC GODARD 1985	CANTORES / ACTORES 2003 - THE BEATLES E MICK JAGER
--------------------------------------	--

LA CARROZZA D'ORO / LE CARROSSE D'OR / THE GOLDEN COACH (A Comédia e a Vida), Jean Renoir, França/Itália, 1952

CICLO JEAN RENOIR 1974/1975	FILMES DE JEAN RENOIR e JEAN RENOIR - REMAKES 1987	FILMES DE LUÍS DE PINA 1991	CINEMA E TOIROS: CENTENÁRIO DO CAMPO PEQUENO 1992	100 FILMES + 78 1994	TUDO JEAN RENOIR 1994	TERÇAS- FEIRAS CLÁSSICAS 1995	A FESTA DA MÚSICA: DE MONTEVERDI A VIVALDI 2003	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - ANNA MAGNANI
VOZES DO OUTRO MUNDO 2005/ 2006	CENTENÁRIO DE ANNA MAGNANI 2008								

HIS NEW JOB, Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA Cinematografia e Teatralidade I 2009
-------------------------------------	---	---

A NIGHT OUT, Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	---

THE CHAMPION, Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	---

IN THE PARK, Charles Chaplin, EUA, 1915

A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005

A JITNEY ELOPMENT, Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	---

THE TRAMP, Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	---

BY THE SEA, Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	---

WORK, Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	---

A COUNTESS FROM HONG KONG (A Condessa de Hong Kong), Charles Chaplin, Grã-Bretanha, 1966

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	CINQUENTA ANOS DEPOIS DOS ANOS BRANDO 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: UNIVERSAL 2005	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Sophia Loren
-------------------------------------	---------------------------------------	---	---	---

SANSHO DAYU (O Intendente Sansho), Kenji Mizoguchi, Japão, 1954

FILMES DE MIZOGUCHI 1988	ESCOLHAS SINGULARES 1997 - Bernardo Bertolucci	UM MAR DE FILMES 1998 - PARA ALÉM DO MAR	KENJI MIZOGUCHI 2000	A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA: 2004 - CARTA BRANCA A NEVA CERANTOLA	OS QUATRO ELEMENTOS 2006	UM PAÍS, UM GÊNERO: O JAPÃO E O CINEMA HISTÓRICO 2007
--------------------------------	--	--	----------------------------	--	--------------------------------	--

IL REGNO DI NAPOLI, Werner Schroeter, Alemanha/Itália, 1978

CICLO WERNER SCHROETER 1992	A FESTA DO CINEMA FRANCÊS: DO ALTO DOS "CAHIERS", 55 ANOS DE CINEMA 2006	ERAM OS ANOS 70 2009
--------------------------------------	--	----------------------------

ALEKSANDR NEVSKY (Alexandre Nevsky), Sergei M. Eisenstein, URSS, 1938

CICLO DE CINEMA MUSICAL 1985/1986	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO 1987	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DE EISENSTEIN 1998	FESTA DA MÚSICA: A MÚSICA NO CINEMA SOVIÉTICO 2001	O QUE QUERO VER 2002	É DO MEU GÊNERO: HISTÓRICO 2003	O QUE QUERO VER 2012
--	--	---	---	----------------------------	--	---	----------------------------	--	----------------------------

A WOMAN (Charlot, Perfeita Dama), Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	É DO MEU GÊNERO: COMÉDIA 2003	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	-------------------------------------	--

THE BANK (Charlot no Banco), Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	É DO MEU GÊNERO: COMÉDIA 2003	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	-------------------------------------	--

SHANGAIED (Charlot em Xangai), Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	É DO MEU GÊNERO: COMÉDIA 2003	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
-------------------------------------	-------------------------------------	--

A NIGHT IN THE SHOW (Uma Noite no Musical), Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES	É DO MEU GÊNERO: COMÉDIA	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES
------------------	-----------------------------	----------------------------------

CHAPLIN 1989 2003 CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005

CARMEN ou A BURLESQUE ON CÁRMEN (Cármén), Charles Chaplin, EUA, 1915

FILMES DA CINEMATECA 1968/1969	FILMES DA CINEMATECA RECUPERADOS DO NITRATO 1986	CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
--------------------------------	--	----------------------------	--	--

POLICE (Charlot Ladrão), Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005
----------------------------	--

TRIPLE TROUBLE (Charlot é Sempre Charlot), Charles Chaplin, EUA, 1915

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989

UNDER CAPRICORN (Sob o Signo de Capricórnio), Alfred Hitchcock, EUA, 1949

CICLO ALFRED HITCHCOCK 1982	HOMENAGEM A INGRID BERGMAN 1982	ALFRED HITCHCOCK: ANOS 40 E 50 1985	OUTRAS SESSÕES (avulsas) 1985	ANOS 40: MELODRAMAS SOMBRIOS 1991	OS ACTORES IMPASSÍVEIS: HOMENAGEM A DANA ANDREWS, ROBERT MITCHUM, JOSEPH COTTEN 1993	A ESCOLHA DE EVA DINIZ 1997	O CENTENÁRIO DE ALFRED HITCHCOCK 1999	O QUE QUERO VER 2005	CENTENÁRIO DE JOSEPH COTTEN 2005
AS JÓIAS NO CINEMA: MALDIÇÕES E CONDÕES 2005	VOZES DO OUTRO MUNDO 2005/ 2006	NA ESPLANADA COM HITCHCOCK 2006	MEGERAS NO CINEMA 2007	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Ingrid Bergman	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011				

SIX FOIS DEUX, Jean-Luc Godard/Anne-Marie Meïéville, França, 1976

JUVENTUDE EM MARCHA:
Carta Branca a Pedro Costa,
Jean-Marie Straub e Danièle Huillet
2003

SEVEN WOMEN (Sete Mulheres), John Ford, EUA, 1966

CICLO JOHN FORD 1983/1984	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	SIMPATY FOR THE DEVIL 1996	UMA BOA CIGARRADA 2000	O QUE QUERO VER 2004	IN MEMORIAM ANNE BANCROFT 2005	MULHERES DE SAIAS 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011	FORD, JOHN FORD 2012
---------------------------	-------------------------------------	----------------------------	------------------------	----------------------	--------------------------------	------------------------	------------------------------------	---------------------------	----------------------

CARTA BRANCA A PETER VON BAGH

17/25 Janeiro 2003

THE PIRATE (O Pirata dos Meus Sonhos), Vincente Minnelli, EUA, 1948

A FALSA VERDADE DO CENÁRIO NO CINEMA 2008	PIRATAS A CORES NA ESPLANADA 2009
---	-----------------------------------

MAKE WAY FOR TOMORROW, Leo McCarey, EUA, 1937

CICLO LEO MCCAREY 1991

THE STORY OF G.I. JOE (Também Somos Seres Humanos), William Wellman, EUA, 1945

JORNALISMO E CINEMA 1993	REDESCOBRIR WILLIAM A. WELLMAN 1993	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Robert Mitchum
--------------------------	-------------------------------------	--

VELIKI GRAJDANINE (Um Grande Cidadão), Friederich Ermler, URSS, 1939

UM PAÍS, UM GÉNERO: A URSS E O CINEMA DA REVOLUÇÃO 2007

FLICKA OCH HYACINTER (A Rapariga dos Jacintos), Hasse Ekman, Suécia, 1950

CARTA
BRANCA A
PETER VON
BAGH
2003

ÉDOUARD ET CAROLINE (Eduardo e Carolina), Jacques Becker, França, 1951

CARTA
BRANCA A
PETER VON
BAGH
2003

RIO GRANDE (Rio Grande), John Ford, EUA, 1950

CICLO JOHN FORD 1983/1984	BERT GLENNON, DIRECTOR DE FOTOGRAFIA 1989	NO CENTENÁRIO DE FORD: O WESTERN DE 1939 A 1964 1995	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - John Wayne
---------------------------------	--	---	---	---

OPFERGANG (Amor é Perdoar), Veit Harlan, Alemanha, 1944

OS
GRANDES
ESTÚDIOS:
UFA
2005

ANGELE, Marcel Pagnol, França, 1934

O CINEMA FRANCÊS DOS ANOS TRINTA 1969/1970	100 FILMES + 78 1994	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012
---	----------------------------	--------------------------------------

MILLIONS LIKE US, Frank Launder/Sidney Gilliat, Reino Unido, 1943

CINEMA
INGLÊS
1984

CARTA NEGRA A ENRICO GHEZZI

26/28 Fevereiro 2003

THE BIG COMBO (Rajada de Morte), Joseph H. Lewis, EUA, 1955

SÉRIE B 1988	QUANDO O CINEMA / COMEÇOU A SER MODERNO (1955-1995) 1995	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2010	O QUE QUERO VER 2012
-----------------	--	---------------------------------	----------------------------

LA TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICOLO (A Tragédia de um Homem Ridículo), Bernardo Bertolucci, Itália, 1981

BERNARDO BERTOLUCCI: DEPOIS DA REVOLUÇÃO 1992	FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANOUK AIMÉE 2011
---	--

WAKE OF THE RED WITCH (A Lenda da Bruxa Vermelha), Edward Ludwig, EUA, 1948

RARIDADES PARA NOITES DE VERÃO 1993	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	UM MAR DE FILMES 1998 - A AVENTURA	HOMENAGEM A FED JUNCK 2004	CENTENÁRIO DE JOHN WAYNE 2007	CINEMATECA: 50 ANOS 2008 - A Cinemateca Revelou
---	--	---	----------------------------------	--	---

IO LA CONOSCEVO BENE (Eu a Conhecia Bem), Antonio Pietrageli, Itália, 1965

NOVAS VAGAS EUROPEIAS 2004	IN MEMORIAM JEAN- CLAUDE BRIALY 2007	8 ½ FESTA DO CINEMA ITALIANO: COMÉDIA À ITALIANA 2011
-------------------------------------	---	--

BRANCA DE NEVE, João César Monteiro, Portugal, 2000

OS MALDITOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2004	AS COMÉDIAS DE DEUS: JOÃO CÉSAR MONTEIRO 2005	FILMES INFAMES 2007	JOÃO CÉSAR MONTEIRO, ASSIM E NÃO ASSADO 2010	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? CARTA BRANCA A INÊS SAPETA DIAS 2011	FOCO NO ARQUIVO 2013
--	--	---------------------------	--	---	----------------------------

CIRCUS OF HORRORS (O Circo dos Horrores), Sidney Hayers, Reino Unido, 1960

CARTA NEGRA A
ENRICO GHEZZI
2003

THEY LIVE (Eles Vivem), John Carpenter, EUA, 1988

JOHN CARPENTER - MEMÓRIAS DE UM HOMEM BEM VISÍVEL 2008	CINEMA NA ESPLANADA : REGRESSO AO FUTURO 2010	NÃO 2011	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
--	---	-------------	----------------------------------

LES AFFAIRES PUBLIQUES, Robert Bresson, França, 1934

TESOUROS DA CINEMATECA FRANCESA: CÓPIAS RESTAURADAS 1990	REVIVER BRESSON 1997	PICKPOCKET: ROBERT BRESSON VISTO POR RUI CHAFES E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE 2009
---	----------------------------	---

SUR LE PASSAGE DE QUELQUES PERSONNES À TRAVERS UNE ASSEZ COURTE UNITÉ DE TEMPS, Guy Debord, França, 1959

CARTA NEGRA A
ENRICO GHEZZI
2003

RITORNO A LISCA BOANCA, Michelangelo Antonioni, Itália, 1983

CARTA NEGRA A
ENRICO GHEZZI
2003

CRITIQUE DE LA SEPARATION, Guy Debord, França, 1961 [não projectado]
GELOSI E TRANQUILLI, Enrico Ghezzi, Itália, 1983

CARTA NEGRA A
ENRICO GHEZZI
2003

LA MOSCA CIECA, Romano Scavoli, Itália, 1966

CARTA NEGRA A
ENRICO GHEZZI
2003

GENOVEFFA DI BRABANTE (A Vingança do Cavaleiro Negro), José Luis Monter, Itália/Espanha, 1964

CARTA NEGRA A
ENRICO GHEZZI
2003

HIBOTAN BAKUTO: HANAFUDA SHOBU, Tai Kato, Japão, 1969 [não projectado]
MATANGO, Ishiro Honda, Japão, 1963

CARTA NEGRA A
ENRICO GHEZZI
2003

UNE PARTIE DE PLAISIR (Estranha Forma de Amar), Claude Chabrol, França, 1974

CLAUDE
CHABROL
1987

CARTA BRANCA A MIMMO ROTELLA 3/19 Novembro 2003

LO SCEICCO BIANCO (O Sheik Branco), Federico Fellini, Itália, 1952

CICLO MICHELANGELO ANTONIONI 1985	CICLO FEDERICO FELLINI 1990	FELLINI: DOS TEMPOS DE ZAVATTINI (CESAR) ÀS FOTOGRAFIAS DE ZAVATTINI (ARTURO) 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	IN MEMORIAM TULLIO PINELLI 2009	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
--	--------------------------------------	---	---	---	----------------------------------

LA DOLCE VITA (A Doce Vida), Dederico Fellini, Itália, 1960

CICLO FEDERICO FELLINI 1990	RECORDAR FELLINI 1994	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / DO CÉU VIERAM AS ESTRELAS 1995	MARCELLO MASTROIANNI NA CIDADE DAS MULHERES 1997	EUROPA 60: VENTOS DE MUDANÇA SEMANA DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO EUROPEU CINED@YS 2002	CANTORES / ACTORES 2003 - NICO E MARIA CALAS	FELLINI: DOS TEMPOS DE ZAVATTINI (CESAR) ÀS FOTOGRAFIAS DE ZAVATTINI (ARTURO) 2004	MICHAEL CHIMINO: O ÚLTIMO DOS MAVERICKS 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008
DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Marcello	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANOUK							

Mastroianni

AIMÉE
2011

I SOLITI IGNOTI (Gangsters Falhados), Mario Monicelli, Itália, 1958

CICLO TOTÓ 1984	MARIO MONICELLI 1984	FILMES DE LUÍS DE PINA 1991	MARCELLO MASTROIANNI NA CIDADE DAS MULHERES 1997	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - TOTÓ	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Vittorio Gassman	MARIO MONICELLI 2011
--------------------	----------------------------	-----------------------------------	---	--	---	----------------------------

IL SORPASSO (A Ultrapassagem), Dino Risi, Itália, 1962

POSITIF: 50 ANOS 2002	NOVAS VAGAS EUROPEIAS 2004	VOZES DO OUTRO MUNDO 2005/2006	IN MEMORIAM DINO RISI 2008	8 ½ FESTA DO CINEMA ITALIANO: COMÉDIA À ITALIANA 2011
-----------------------------	-------------------------------------	---	-------------------------------------	--

TEOREMA (Teorema), Pier Paolo Pasolini, Itália, 1968

O CÉU PODE ESPERAR 1992	O SAGRADO NO CINEMA 1995	1º FESTIVAL DE CINEMA GAY E LÉSBICO DE LISBOA 1997	25 DE ABRIL, 25 ANOS 1999 - NO FIM DA CENSURA	IN MEMORIAM LAURA BETTI 2004	PIER PAOLO PASOLINI: O SONHO DE UMA COISA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
-------------------------------	--------------------------------	---	---	---------------------------------------	--	---

UMBERTO D (Humberto D), Vittorio De Sica, Itália, 1951

FILMES DE LUÍS DE PINA 1991	100 FILMES + 78 1994	O QUE QUERO VER 2007	O NEO- REALISMO 2009
-----------------------------------	----------------------------	----------------------------	----------------------------

LADRI DI BICICLETTA (Ladrões de Bicicletas), Itália, 1948

O CINEMA E A CRIANÇA 1992	100 FILMES + 78 1994	CLÁSSICOS DO CINEMA 1999	10º ANIVERSÁRIO DA APAV 2000	CENTENÁRIO DE VITTORIO DE SICA 2001	FELLINI: DOS TEMPOS DE ZAVATTINI (CESAR) ÀS FOTOGRAFIAS DE ZAVATTINI (ARTURO) 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	UM PAÍS, UM GÊNERO: A ITÁLIA E O REALISMO 2007	O NEO- REALISMO 2009	O POVO 2010
---------------------------------	----------------------------	--------------------------------	---------------------------------------	--	--	---	--	----------------------------	----------------

NÃO O
LEVARÁS
CONTIGO –
ECONOMIA E
CINEMA
2012

ROMA, CITTÀ APERTA (Roma, Cidade Aberta), Roberto Rossellini, Itália, 1945

FILMES DE ROBERTO ROSSELLINI 1986	70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	O FESTIVAL DE TROIA NA CINEMATECA 1989	O CINEMA E A GUERRA 1989	CICLO FEDERICO FELLINI 1990	AS GRANDES ESTREIAS: HOMENAGEM A LUÍS DE PINA 1993	100 FILMES + 78 1994	GUERRAS FRIAS, GUERRAS QUENTES 1995	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - ANNA MAGNANI	FELLINI: DOS TEMPOS DE ZAVATTINI (CESAR) ÀS FOTOGRAFIAS DE ZAVATTINI (ARTURO) 2004
HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	ROBERTO ROSSELLINI E O CINEMA REVELADOR 2007	UM PAÍS, UM GÊNERO: A ITÁLIA E O REALISMO 2007	CENTENÁRIO DE ANNA MAGNANI 2008	O NEO- REALISMO 2009	TEMPOS DIFÍCEIS 2010	GÉRARD, CINEFILO 2011			

OTTO E MEZZO (Oito e Meio), Federico Fellini, Itália, 1963

CICLO FEDERICO FELLINI 1990	FILMES DE LUÍS DE PINA 1991	100 FILMES + 78 1994	HOMENAGEM A MARCELLO MASTROIANNI 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	MARCELLO MASTROIANNI NA CIDADE DAS MULHERES 1997	CLAUDIA CARDINALE 2001	FELLINI: DOS TEMPOS DE ZAVATTINI (CESAR) ÀS FOTOGRAFIAS DE ZAVATTINI (ARTURO) 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CINEMA NA ESPLANADA: FILMES SOBRE FILMES 2007
FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANOUK AIMÉE 2011	O QUE QUERO VER 2012								

NORONHA DA COSTA REVISITADO

9/27 Janeiro 2004

[PADRES, Portugal, 1975](#)
[KARL MARTIN, Portugal, 1974](#)
[D. JAIME OU A NOITE PORTUGUESA, Portugal, 1974](#)
[O CONSTRUTOR DE ANJOS, Portugal, 1979](#)
[MANUELA, Portugal, 1972](#)
[A MENINA MARIA, Portugal, 1972](#)

MURNAU, Portugal, 1972
 PADRES, Portugal, 1975
 SEM TÍTULO I, Portugal, 1972
 SEM TÍTULO II, Portugal, 1973

NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DÉS GRAUENS ("Nosferatu"), Friedrich W. Murnau, Alemanha, 1922

RETROSPECTIVA DO CINEMA ALEMÃO ÉPOCA MUDA 1913-1929 1963	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1971	CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1981	REMAKES 1983	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1989	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	CENTENÁRIO DAS PRIMEIRAS SESSÕES DE CINEMA EM PORTUGAL 1996	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS 25 OBRAS-PRIMAS PARA UM CENTENÁRIO 1996
UM MAR DE FILMES 1998 <i>Para Além Do Mar</i>	CLÁSSICOS DO CINEMA 2000	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM AVEIRO CORPO E SOLIDÃO 2000	CINEMA E PINTURA MÓDULO IV Apresentado por Jean-Claude Biette	É DO MEU GÊNERO: TERROR 2003	É DO MEU GÊNERO: ERÓTICO 2003	EFEITOS ESPECIAIS 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	FRIEDRICH W. MURNAU: O TERROR E O SAGRADO 2007	UM PAÍS, UM GÊNERO: A ALEMANHA E OS REINOS DOS FANTASMAS 2007
CINEMATECA: 50 ANOS 2008	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	HISTÓRIAS DO CINEMA: BERRIATUA / MURNAU 2011				

LUDWIG II, REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖMIG (Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem), Hans-Jürgen Syberberg, Alemanha, 1972

CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	SERGE DANEY: A MEMÓRIA INESQUECÍVEL 1992	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	CENÁRIO: O POSTIÇO COMO PROTAGONISTA 2005	CARTA BRANCA A CARLOS DE PONTES LEÇA 2007	ERAM OS ANOS 70 2009			
-----------------------------	---------------------------------------	--	--	---	---	----------------------	--	--	--

FRANKENSTEIN CREATED WOMAN (Frankenstein Criou Uma Mulher), Terence Fisher, Reino Unido, 1966

TERENCE FISHER 1983	PARADA DE MONSTROS 2002	NOITES NA ESPLANADA 2004	CENÁRIO: O POSTIÇO COMO PROTAGONISTA 2005	A FALSA VERDADE DO CENÁRIO NO CINEMA 2008
---------------------	-------------------------	--------------------------	---	---

ROPE (A Corda), Alfred Hitchcock, EUA, 1958

ALFRED HITCHCOCK: ANOS 40 E 50 1985	ACTORES 1988 <i>James Stewart</i>	1º FESTIVAL DE CINEMA GAY E LÉSBICO DE LISBOA 1997	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM FARO ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: A POESIA DA TERRA 1997	OS PROTAGONISTAS AUSENTES 1999	EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 <i>James Stewart</i>	NA ESPLANADA COM HITCHCOCK 2006	TOM SCHATZ: TECNOLOGIA E INOVAÇÃO NO CINEMA 2008	TEMPO SEM ESPAÇO / ESPAÇO SEM TEMPO 2009
O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011									

VERTIGO (A Mulher Que Viveu Duas Vezes), Alfred Hitchcock, EUA, 1958

QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1958-1998) 1998	OS PROTAGONISTAS AUSENTES 1999	O CENTENÁRIO DE ALFRED HITCHCOCK 1999	SONHOS DE UMA NOITE DE CINEMA 2001	CINEMA E PINTURA MÓDULO III Apresentado por Dominique Paini	AS FLORES DO MAL 2003	É DO MEU GÊNERO: ERÓTICO 2003	AS JÓIAS NO CINEMA: MALDIÇÕES E CONDÕES 2005	IN MEMORIAM BARBARA BEL GEDDES 2005	NA ESPLANADA COM HITCHCOCK 2006
CENTENÁRIO DE JAMES STEWART 2008	O CINEMA NO MUSEU 2009	THE ART OF DYING 2011							

TABU (Tabu), Friedrich W. Murnau, EUA, 1931

FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1981	ROBERT FLAHERTY E A HERANÇA DE FLAHERTY 1984	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1989	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/1996	SIMPATY FOR THE DEVIL 1996	UM MAR DE FILMES 1998 <i>As Ilhas</i>	CULTURA/NATURA 1999	AS FLORES DO MAL 2003	ERIC ROHMER: O GOSTO DA BELEZA 2004
OS	OSCAR DE	FRIEDRICH	FESTA DO	HISTÓRIA	HISTÓRIAS				

GRANDES ESTÚDIOS: PARAMOUNT 2005	MELHOR FOTOGRAFIA 2006	W. MURNAU: O TERROR E O SAGRADO 2007	CINEMA FRANCÊS: ANDRÉ TÉCHINÉ 2010	PERMANENTE DO CINEMA 2011	DO CINEMA: BERRIATUA / MURNAU 2011
----------------------------------	------------------------	--------------------------------------	------------------------------------	---------------------------	------------------------------------

NORTH BY NORTHWEST (Intriga Internacional), Alfred Hitchcock, EUA, 1959

MELHORES FILMES/MELHORES CINEASTAS 1982	CICLO ALFRED HITCHCOCK 1982	CICLO CARY GRANT 1984	ALFRED HITCHCOCK: ANOS 40 E 50 1985	HOMENAGEM A UM COMPOSITOR: BERNARD HERRMANN 1985	HOMENAGEM A CARY GRANT 1987	O CENTENÁRIO DE ALFRED HITCHCOCK 1999	COMBOIOS NOS FILMES 2000	OS GRANDES ESTÚDIOS: MGM 2005	TEMA E VARIAÇÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/2006
---	-----------------------------	-----------------------	-------------------------------------	--	-----------------------------	---------------------------------------	--------------------------	-------------------------------	--

DIVOS ÀS MATINÉS
2009
Cary Grant

SAMMA NO AJI ("O Gosto do Saké"), Yasujiro Ozu, Japão, 1962

MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	SESSÃO ESPECIAL PARA OS AMIGOS DA CINEMATECA 1994	A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/1996	RETROSPECTIVA A YASUJIRO OZU 1998	UM GRÃO NA ASA 2000	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	ORIENTE / OCIDENTE - MISCIGENAÇÕES 2010	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
-------------------------------------	------------------------------	---	---	-----------------------------------	---------------------	------------------------------------	---	---

WILLOW SPRINGS, Werner Schroeter, Alemanha, 1972/73

CICLO WERNER SCHROETER 1992

ORDET (A Palavra), Carl Th. Dreyer, Dinamarca, 1955

RETROSPECTIVA CARL TH. DREYER 1970	PANORAMA DO CINEMA DINAMARQUÊS 1983 <i>Carl Th. Dreyer</i>	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	O Céu Pode Esperar 1992	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	100 FILMES + 78 1994	O SAGRADO NO CINEMA 1995	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	TERÇAS-FEIRAS CLÁSSICAS 1995	JEAN-LOUIS SCHEFER: AS IMAGENS EFÊMERAS E INQUIETAS 1997
------------------------------------	---	-------------------------------------	-------------------------	--	----------------------	--------------------------	--	------------------------------	--

JOSÉ RÉGIO E O CINEMA 2001	CINEMA E PINTURA 2002 MÓDULO IX <i>Apresentado por Henri Zerner</i>	O GÊNIO DE SJÖSTRÖM 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CARL TH. DREYER: A PALAVRA 2008	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
----------------------------	---	--------------------------	------------------------------------	---------------------------------	-------------------------------------	---

SENSO (Sentimento), Luchino Visconti, Itália, 1954

CICLO LUCHINO VISCONTI 1973 / 1974	CICLO JACQUES DEMY 1983	TENNESSEE WILLIAMS NO CINEMA 1988	EUROPA 57: OS FILMES DO TRATADO 1992	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	100 FILMES + 78 1994	CINEMA DA EUROPA 1996	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - <i>Alida Valli</i>	VOZES DO OUTRO MUNDO 2005/2006
------------------------------------	-------------------------	-----------------------------------	--------------------------------------	--	--	----------------------	-----------------------	---	--------------------------------

IN MEMORIAM ALIDA VALLI 2006	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
------------------------------	-------------------------------------	---

LE MÉPRIS (O Desespero), Jean-Luc Godard, França/Itália, 1963

CICLO FRITZ LANG PERÍODO EUROPEU 1981	CICLO JEAN-LUC GODARD 1985	MODERNIDADE/PÓS-MODERNIDADE: ANOS 60/ANOS 80 1990	Cinema e Tragédia Clássica 1991	Mediterrâneo: Mar do Cinema 1991	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	UM MAR DE FILMES 1998 <i>Para Além Do Mar</i>	O QUE QUERO VER 1999	AS RUÍNAS 2001
---------------------------------------	----------------------------	---	---------------------------------	----------------------------------	----------------------	--	--	----------------------	----------------

EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 <i>Brigitte Bardot</i>	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	IN MEMORIAM JACK PALANCE 2007	HOMENAGEM A MICHEL PICCOLI 2007	ERAM OS ANOS 60 2008	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
-------------------------	--	------------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	----------------------	---

AN AMERICAN ROMANCE, King Vidor, 1944

CLÁSSICOS EM CÓPIA NOVA 1998	CINEMA E PINTURA 2001 MÓDULO II <i>Apresentado por João Bénard da Costa</i>	O QUE QUERO VER 2002	KING VIDOR: UM ROMANCE AMERICANO 2005	OS QUATRO ELEMENTOS 2006	O QUE QUERO VER 2007	O QUE QUERO VER 2010
------------------------------	--	----------------------	---------------------------------------	--------------------------	----------------------	----------------------

CASA SOBRE CASA, Portugal, 1972
"COISAS", Portugal, 1973
AS TRÊS GRAÇAS, Portugal, 1972

THE SEARCHERS (A Desaparecida), John Ford, EUA, 1956

CICLO JOHN FORD 1983/ 1984	CINEMA E TRAGEDIA CLÁSSICA 1991	NO CENTENÁRIO DE FORD: O WESTERN DE 1939 A 1964 1995	É DO MEU GÉNERO: WESTERN 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: WARNER BROTHERS 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	GRANDE PLANO 2008	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 <i>John Wayne</i>	PRESENTES DE MANUEL CINTRA FERREIRA 2010
----------------------------------	--	--	--	---	---	-------------------------	--	--

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A RUI SANTANA BRITO 12/24 Janeiro 2004

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (O Homem do Braço de Ouro), Otto Preminger, EUA, 1955

CICLO OTTO PREMINGER 1988	CINEMA E JAZZ 1989	IN MEMORIAM ELMER BERNSTEIN 2004	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Kim Novak
---------------------------------	--------------------------	--	--

DETECTIVE STORY (A História de Um Detetive), William Wyler, EUA, 1951 [projectado em vez de INTERRUPTED MELODY, Curtis Bernhardt, Estados Unidos, 1955]

É DO MEU GÉNERO: POLICIAL 2003	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2010
---	---------------------------------

HOME FROM THE HILL (A Herança da Carne), Vincente Minnelli, EUA, 1960

DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Robert Mitchum	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011
---	---------------------------------

THE KING AND FOUR QUEENS (Um Rei e Quatro Rainhas), EUA, 1956

CENTENÁRIO DE RAOUL WALSH 1987	É DO MEU GÉNERO: WESTERN 2003	50 ANOS DE CINEMASCOPE: "MAIS LARGO DO QUE A VIDA" 2003	A FESTA DO CINEMA FRANCÊS: DO ALTO DOS "CAHIERS", 55 ANOS DE CINEMA 2006	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Clark Gable	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012
---	--	--	--	--	---------------------------------	---

CAGED (Encarcerada), John Cromwell, EUA, 1950

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A RUI SANTANA
BRITO 2004

THREE SECRETS (Três Segredos), Robert Wise, EUA, 1950

OS GRANDES ESTÚDIOS: WARNER BROTHERS 2005
--

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A MANUEL CINTRA FERREIRA 9/16 Fevereiro 2004

PASSION (Onde Morre o Vento), Allan Dwan, EUA, 1954

IN MEMORIAM YVONNE DE CARLO 2007
--

RAILROADED, Anthony Mann, EUA, 1947 [projectado em vez de THE VERY THOUGHT OF YOU, Delmer Daves, Estados Unidos, 1944]

SÉRIE B 1988	FILME NEGRO: 50 ANOS DEPOIS 1991	FANTASMAS DO DESEJO: FOBIAS E FOLIAS 2005	CENTENÁRIO DE ANTHONY MANN: "ANTES DO WESTERN" 2006	SUPER MANN: TODA A LUZ 2009	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011
-----------------	--	---	--	--------------------------------------	---------------------------------

BEAU GESTE (Beau Geste), Herbert Brenon, EUA, 1926

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A MANUEL
CINTRA FERREIRA 2004

RAW DEAL (Destino em Segunda Mão), Anthony Mann, EUA, 1949

B MOVIE	CENTENÁRIO	SUPER	CLÁSSICOS
---------	------------	-------	-----------

MAGIC: VISÕES DA AMÉRICA 1995	DE ANTHONY MANN: "ANTES DO WESTERN" 2006	MANN: TODA A LUZ 2009	ÀS MATINÉS 2011
--	--	-----------------------------	--------------------

BUCKING BROADWAY, Jack (John) Ford, EUA, 1917

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A MANUEL
CINTRA FERREIRA 2004

THE LONE RANGER (O Homem da Mascariha), Stuart Heisler, EUA, 1956

B MOVIE MAGIC: VISÕES DA AMÉRICA 1995	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
---	---	----------------------------------

THE DALTON RIDE AGAIN (Fora da Lei), Ray Taylor, EUA, 1945

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A MANUEL
CINTRA FERREIRA 2004

repetição de BUCKING BROADWAY, Jack (John) Ford, EUA, 1917
T-MEN (Moeda Falsa), Anthony Mann, EUA, 1947

B MOVIE MAGIC: VISÕES DA AMÉRICA 1995	ESTEREÓTIPOS DO INVESTIGADOR CRIMINAL 1997	CENTENÁRIO DE ANTHONY MANN: "ANTES DO WESTERN" 2006	SUPER MANN: TODA A LUZ 2009	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
---	--	--	--------------------------------------	---------------------------------	---

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A ANTÓNIA FONSECA 3/16 Março 2004

AKASEN CHITAI (A Rua da Vergonha), Kenji Mizoguchi, Japão, 1956

CINEMA PORTUGUÊS 1988 - AQUISIÇÕES	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	10 ANOS DE NOVA SALA, 10 ANOS DE NOVAS CÓPIAS 1990	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1956-1996) 1996	KENJI MIZOGUCHI 2000	CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES: CARTA BRANCA A JEAN DOUCHET 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	MATINÉS DA CINEMATECA 2012	FOCO NO ARQUIVO 2013
---	---------------------------------------	---	--	----------------------------	---	---	---	----------------------------------	----------------------------

LA JOVEN – THE YOUNG ONE, Luís Buñuel, México, 1960

PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NO PORTO BUÑUEL NO MÉXICO: DEMÓNIOS E CARNES 1997	O CENTENÁRIO DE LUIS BUÑUEL 2000	O QUE QUERO VER 2002	ESPLENDOR NA RELVA 2005	TEMA E VARIACÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/ 2006	CENTENÁRIO DE GABRIEL FIGUEROA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
---	--	----------------------------	-------------------------------	---	--	---	---	----------------------------------

THE CHEAT (A Marca de Fogo), Cecil B. DeMille, EUA, 1915

70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	CICLO CECIL B. DeMILLE 1991/ 1992	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
---	---	---

THE SUN SHINES BRIGHT (O Sol Nasce para Todos), John Ford, EUA, 1953

CICLO JOHN FORD 1983/ 1984	CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES: CARTA BRANCA A JEAN DOUCHET 2005	HENRY KING: A CÂMARA À ALTURA DOS SENTIMENTOS 2007	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
----------------------------------	---	--	--

DETOUR, Edgar G. Ulmer, EUA, 1945

SÉRIE B 1988	FILME NEGRO: 50 ANOS DEPOIS 1991	CICLO EDGAR G.ULMER 1993	RÁDIO E CINEMA: VOZES OFF 1995	A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/ 1996	TEMA E VARIACÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/ 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	MEGERAS NO CINEMA 2007	CINEMATECA: 50 ANOS 2008 - A Cinemateca Revelou	UM ANO DEPOIS, CINCO FILMES PARA JOÃO BÉNARD DA COSTA 2010
-----------------	--	-----------------------------------	---	---	---	---	------------------------------	---	---

PRESENTES
DE MANUEL

CINTRA
FERREIRA
2010

FRANCISCA, Manoel de Oliveira, Portugal, 1981

MANOEL DE OLIVEIRA 1981	ZERLINA DE BROCH: UM CONTEXTO 1988	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	ISABEL DE CASTRO 1990 - ISABEL DE CASTRO E OS CINEMAS PORTUGUESES 1993	OLIVEIRA: O CULTO E O OCULTO 1994	100 FILMES + 78 1994	OUTRAS SESSÕES (avulsas) 1997	AO FAZER DESTA... - CARTAS ÀS QUARTAS 2001	EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003	AS ACTRIZES EFÉMERAS DO CINEMA PORTUGUÊS 2003
OS GRANDES DIRECTORES DE FOTOGRAFIA DO CINEMA PORTUGUÊS: ELSO ROQUE 2005	MÚSICA E MÚSICOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2006	MÚSICA E MÚSICOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2006	ESCRITORES DO CINEMA PORTUGUÊS: CAMILO CASTELO BRANCO 2007	TODO MANOEL DE OLIVEIRA: CEM ANOS EM DOIS MESES 2008	THE ART OF DYING 2011	FOCO NO ARQUIVO 2013			

MYSTIC RIVER (Mystic River), Clint Eastwood, EUA, 2003

A FECHAR A ÉPOCA 2004	CLINT EASTWOOD: UM HOMEM COM PASSADO 2008/2009
--------------------------	---

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A TIAGO BAPTISTA

13/19 Abril 2004

AN AIRMAN'S LETTER TO HIS MOTHER, Michael Powell, Reino Unido, 1941

CICLO MICHAEL POWELL 1990	CURTAS-METRAGENS DO II FESTIVAL DE VILA DO CONDE 1994	AO FAZER DESTA... - CARTAS ÀS QUARTAS 2001
------------------------------	--	---

THE VOLUNTEER, Michael Powel/Emeric Pressburger, EUA/Reino Unido, 1943

CICLO MICHAEL POWELL
1990

THE BATTLE OF MIDWAY, John Ford, EUA, 1942

CICLO JOHN FORD 1983/1984	O CINEMA E A GUERRA 1989
------------------------------	-----------------------------

LET THERE BE LIGHT, John Huston, EUA, 1946

FILMES E CENSURA 1982	DO OVO DA SERPENTE À HORA ZERO ANTES E DEPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 2005	JOHN HUSTON, CAVALEIRO ERRANTE 2009
--------------------------	---	--

MOR'VRAN (LA MER DES CORBEAUX), Jean Epstein, França, 1931

CINEMA E PINTURA MÓDULO VIII
2002 - Apresentado por Philippe Blon

CHANSON D'AR-MOR, Jean Epstein, França, 1934

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A TIAGO BAPTISTA 2004

LE TEMPESTAIRES, Jean Epstein, França, 1947

FESTIVAL TEMPS D'IMAGES O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA
Cinema e Musicalidade I
2011

HÔTEL DES INVALIDES, Georges Franju, França, 1951

GEORGES FRANJU	NOUVELLE VAGUE
----------------	----------------

1982 1999 - OS
PRENÚNCIOS

BASIC TRAINING, Frederick Wiseman, EUA, 1971

RETROSPECTIVA FREDERICK WISEMAN:
FREDERICK UM OLHAR SOBRE AS
WISEMAN INSTITUIÇÕES
1980 AMERICANAS
1994

CALCUTTA (Calcutá), Louis Malle, França, 1968

HISTÓRIA HISTÓRIA
PERMANENTE PERMANENTE
DO CINEMA DO CINEMA
2009 2011

LA FOND DE L'AIR EST ROUGE, Chris Marker, França, 1977

OS TESOUROS DE BOIS
D'ARCY - Carta Branca
aos Archives du Film
2001

THE OLD PLACE : SMALL NOTES REGARDING THE ARTS AT FALL OF THE 20TH CENTURY, Jean-Luc Godard / Anne-Marie Miéville, Estados Unidos/França, 1998 [não foi projectado]

LE SOUVENIR D'UN AVENIR, Yannick Bellon/Chris Marker, França, 2001

A CASA PROGRAMA
PARA FORA DE CASA -
CARTA BRANCA A
TIAGO BAPTISTA 2004

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A MANUEL MOZOS 11/14 Maio 2004

BADLANDS (Noivado Sangrento), Terrence Malick, EUA, 1973

CULT MOVIES I E II 1984	A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/ 1996	TERRENCE MALICK 2000	ESPLENDOR NA RELVA 2005	O LONGO ADEUS A HOLLYWOOD: CINEMA AMERICANO DOS ANOS 60 E 70 2005	TEMA E VARIACÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/ 2006	UM ANO DEPOIS, CINCO FILMES PARA JOÃO BÉNARD DA COSTA 2010	NICK RAY: ECOS, DESCENDÊNCIAS E PROLONGAMENTOS 2011/ 2012
-------------------------------	---	----------------------------	-------------------------------	--	---	--	--

SOME CAL IT LOVING (Alguns Chamam-lhe Amor), James B. Harris, EUA, 1973

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A MANUEL
MOZOS 2004

RETOUR À LA BIEN-AIMÉE (Regresso à Bem Amada), Jean-François Adam, França, 1979

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A MANUEL
MOZOS 2004

WANDA, Barbara Loden, EUA, 1971

O QUE QUERO VER 2005	MULHERES DE SAIAS 2006	CARTA BRANCA A JORGE SILVA MELO: O SÉCULO PASSADO 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012	ADRIAN MARTIN (escolha de) 2012
----------------------------	------------------------------	--	---	---	--

JOHNNY GOT HIS GUN (E Deram-lhe Uma Espingarda), Dalton Trumbo, EUA, 1971

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A MANUEL
MOZOS 2004

EL SUR, Victor Erice, Espanha/França, 1983

VICTOR ERICE 1985	60 ANOS DE CINEMA ESPAHOL: 1936-1996 1998	NICK RAY: ECOS, DESCENDÊNCIAS E PROLONGAMENTOS 2011/ 2012	VICTOR ERICE E O DOCUMENTÁRIO ESPAHOL 2012
-------------------------	---	--	---

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A RITA AZEVEDO GOMES 14/17 Junho 2004

GERTRUD (Gertrud), Carl Th. Dreyer, Dinamarca, 1964

RETROSPECTIVA PANORAMA MANOEL DE O TOPUS TEATRO E 100 CENTENÁRIO ANNE- EUROPA 60: HISTÓRIA

CARL TH. DREYER 1970	DO CINEMA DINAMARQUÊS 1983	OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	ILUMINA O OPUS? 1990	CINEMA: A ESCOLHA DE SYBERBERG 1993	FILMES + 78 1994	DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	MARIE MIÉVILLE 1998	VENTOS DE MUDANÇA SEMANA DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO EUROPEU CINED@YS 2002	PERMANENTE DO CINEMA 2006
O QUE QUERO VER 2007	CARL TH. DREYER: A PALAVRA 2007/ 2008								

HERR ARNES PENGAR ("O Tesouro de Arne"), Mauritz Stiller, Suécia, 1919

SEMANA DO CINEMA SUECO 1967	100 FILMES + 78 1994	ABRIR OS COFRES 2001	AS JÓIAS NO CINEMA: MALDIÇÕES E CONDÕES 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	AS PAIXÕES DA ALMA 2010	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
--------------------------------	-------------------------	-------------------------	---	---------------------------------------	----------------------------	-------------------------------------

LES ANGES DU PÉCHÉ, Robert Bresson, França, 1944

REVIVER BRESSON 1997	HOMENAGEM A ROBERT BRESSON 2000	A PRIMEIRA VEZ 2000	O CENTENÁRIO DE ROBERT BRESSON 2001	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	OS QUATRO ELEMENTOS 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	PICKPOCKET: ROBERT BRESSON VISTO POR RUI CHAFES E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE 2009	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012									

L'ANNONCE FAITE À MARIE, Alain Cluny, França, 1991

O SAGRADO NO CINEMA 1995	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA Cinematografia e Teatralidade I 2009
-----------------------------	---

THE GANG'S ALL HERE (Sinfonia de Estrelas), Busby Berkeley, EUA, 1943

CICLO DE CINEMA MUSICAL 1985/ 1986	HOMENAGEM A CARMEN MIRANDA 1994	AS RAINHAS DO TECHNICOLOR 2000	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	CARNAVAL COM CARMEN MIRANDA 2009
---------------------------------------	------------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------------	-------------------------------------

LILITH (Lilith e o Seu Destino), Robert Rossen, EUA, 1964

O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	JEAN SEBERG: A SOLITÁRIA 1995	SIMPATY FOR THE DEVIL 1996	ACTOR'S STUDIO 1997/1998 – O MÉTODO EXCESSIVO	OS GRANDES ESTÚDIOS: COLUMBIA 2005	CENTENÁRIO DE ROBERT ROSSEN 2008	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Kim Hunter
---------------------------------	----------------------------------	-------------------------------	---	---------------------------------------	-------------------------------------	--

THEY LIVE BY NIGHT (Os Filhos da Noite), Nicholas Ray, EUA, 1948

FILMES DA CINEMATECA 1981	O PAR NO FILME NEGRO 1983	CICLO NICHOLAS RAY 1985	SESSÕES EM COLABORAÇÃO COM O CENTRO DE ESTUDOS JUDICIÁRIOS 1987	FILME NEGRO: 50 ANOS DEPOIS 1991	A PRIMEIRA VEZ 2000	ESPLENDOR NA RELVA 2005	OS GRANDES ESTÚDIOS: RKO 2005	TEMA E VARIÁÇÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/ 2006	O QUE QUERO VER 2006
CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2010	WE CANT GO HOME AGAIN – INTEGRAL NICHOLAS RAY 2011/ 2012								

WE CAN'T GO HOME AGAIN, Nicholas Ray, EUA, 1973/80

CINEMA AMERICANO DOS ANOS 60/70 1981/1982	CICLO NICHOLAS RAY 1985	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	SERGE DANEY: A MEMÓRIA INESQUECÍVEL 1992	ABRIR OS COFRES 2004	CENÁRIO: O POSTIÇO COMO PROTAGONISTA 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	WE CAN'T GO HOME AGAIN – INTEGRAL NICHOLAS RAY 2011/2012	FOCO NO ARQUIVO 2013
--	----------------------------	---------------------------------	---	-------------------------	--	---------------------------------------	---	-------------------------

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A ANTONIO RODRIGUES 12/17 Julho 2004

I FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (As Mil e Uma Noites), Pier Paolo Pasolini, Itália/França, 1974 [substituiu ONDE UPON A TIME IN AMERICA, Sergio Leone, Estados Unidos, 1984]

FÁBULAS E LENDAS	É DO MEU GÉNERO:	PIER PAOLO PASOLINI: O	HISTÓRIA PERMANENTE	HISTÓRIA PERMANENTE
------------------	------------------	------------------------	---------------------	---------------------

2002	ERÓTICO 2003	SONHO DE UMA COISA 2006	DO CINEMA 2009	DO CINEMA 2011
------	-----------------	-------------------------------	-------------------	-------------------

LUMIÈRE – MONTAGE CANNES, Louis e Auguste Lumière/Henri Langlois, França, 1895-64

CENTENÁRIO DO CINEMA O FIM DE DEZEMBRO E O PRINCÍPIO DO CINEMA 1995	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
---	---

THE MAN FROM LARAMIE (O Homem que Veio de Longe), Anthony Mann, EUA, 1955

QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1955-1995) 1995	JAMES STEWART 1997	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	SUPER MANN: TODA A LUZ 2009
--	--------------------------	---	--------------------------------------

NESKOLKO DNEJ IZ JIZNI I. I. OBLOMOVA (“Alguns Dias na Vida de Oblomov”), Nikita Mikhalkov, URSS, 1979

AS PAIXÕES
DA ALMA
2010

ENSAYO DE UN CRIMEN (Ensaio de um Crime), Luís Buñuel, México, 1955

MELODRAMAS DO PASSADO, FANTASMAS DO PRESENTE 1997	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA NO PORTO BUÑUEL NO MÉXICO: DEMÓNIOS E CARNES 1997	O CENTENÁRIO DE LUIS BUÑUEL 2000	SONHOS DE UMA NOITE DE CINEMA 2001	FANTASMAS DO DESEJO: FOBIAS E FOLIAS 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
--	---	--	--	---	---	---	---

REEFER MADNESS, Louis Gasnier, Estados Unidos, 1936 [não projectado]
GUNNAR HEDES SAGA (A Casa Solarenga), Mauritz Stiller, Suécia, 1922

HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
---	---	---

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A MANUELA DE FREITAS 4/14 Setembro 2004

THE FOUNTAINHEAD (Vontade Indómita), King Vidor, EUA, 1949

JORNALISMO E CINEMA 1993	SIMPATY FOR THE DEVIL 1996	CINEMA E ARQUITECTURA 1999 - O ARQUITECTO COMO PERSONAGEM	IV ENCONTROS DE CINEMA DE COIMBRA OS FAZEDORES DE ESPAÇO 1999	O CENTENÁRIO DE GARY COOPER 2001	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - GARY COOPER	UMA VIAGEM A NOVA IORQUE 2004	KING VIDOR: UM ROMANCE AMERICANO 2004 / 2005	OS QUATRO ELEMENTOS 2006	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Gary Cooper
IN MEMORIAM PATRÍCIA NEAL 2010	NÃO 2011								

GISHIKI (Cerimónia Solene), Nagisa Oshima, Japão, 1971

ERAM OS ANOS 70 2009	NAGISA OSHIMA 2010
----------------------------	--------------------------

UNE FEMME DOUCE (Uma Mulher Meiga), Robert Bresson, França, 1969

HOMENAGEM A SONORO FILMES 1988	REVIVER BRESSON 1997	FICÇÕES DE FILMES 2005	MULHERES DE SAIAS 2006	PICKPOCKET: ROBERT BRESSON VISTO POR RUI CHAFES E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE 2009
---	----------------------------	------------------------------	------------------------------	--

ONE FROM THE HEART (Do Fundo do Coração), Francis Ford Coppola, EUA, 1982

CICLO DE CINEMA MUSICAL 1985/ 1986	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	FERNANDO LOPES POR CÁ 1996	EM PLANO- SEQUÊNCIA 2003	CANTORES / ACTORES 2003 - TOM WAITS
---	--	-------------------------------------	--------------------------------	--

FEDORA (O Segredo de Fedora), Billy Wilder, Alemanha, 1978

CINEMA	CICLO BILLY	HOMENAGEM	A VOLTA AO	MEGERAS
--------	-------------	-----------	------------	---------

AMERICANO DOS ANOS 60/70 1981/1982	WILDER 1988	A ALEXANDER TRAUNER 1994	MUNDO EM 80 FILMES 1995/ 1996	NO CINEMA 2007
---	----------------	-----------------------------------	-------------------------------------	-------------------

RICH AND FAMOUS (Célebres e Ricas), Georges Cukor, EUA, 1981

HOMENAGEM A GEORGE CUKOR 1983	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	GEORGE CUKOR, CINEASTA DAS MULHERES 1996	O QUE QUERO VER 2005	MULHERES DE SAIAS 2006	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
--	---------------------------------------	---	----------------------------	------------------------------	----------------------------------

CARTA BRANCA A ELIAS SAVADA 8/10 Setembro 2004

THE UNKNOWN (O Homem Sem Braços), Tod Browning, EUA, 1927

CICLO TOD BROWNING 1984	JEAN-LOUIS SCHEFER: AS IMAGENS EFÉMERAS E INQUIETAS 1997	CLÁSSICOS EM CÓPIA NOVA 1998	PARADA DE MONSTROS 2002	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - JOAN CRAWFORD. Centenário de	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA Março, 2011	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA Outubro, 2011
-------------------------------	---	---------------------------------------	-------------------------------	---------------------------------------	--	---	---	--	--

O PRIMEIRO
SÉCULO DO
CINEMA
2012

FREAKS (A Parada dos Monstros), Tod Browning, EUA, 1932

CICLO TOD BROWNING 1984	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	CLÁSSICOS DO CINEMA 2000	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM AVEIRO CORPO E SOLIDÃO 2000	PARADA DE MONSTROS 2002	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES 2003	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	O QUE QUERO VER 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
-------------------------------	--	--------------------------------	--	-------------------------------	---------------------------------------	---	----------------------------	---	---

O QUE
QUERO VER
2012

THE GRAPES OF WRATH ("As Vinhas da Ira"), John Ford, EUA, 1940

CICLO JOHN FORD 1983/ 1984	HOMENAGEM A JOHN CARRADINE 1989	CINEMA E REAL 1996	50 ANOS DE DIREITOS DO HOMEM 1998	CLÁSSICOS DO CINEMA 2000	O CENTENÁRIO DE JOHN STEINBECK 2002	CENTENÁRIO DE HENRY FONDA 2005	OSCAR: MELHORES REALIZADORES 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	NOS ANOS DE TODAS AS BOLSAS: 1929-2009 2009
----------------------------------	--	--------------------------	--	--------------------------------	---	---	--	---	--

GRANDES
SECUNDÁRIOS
2010 - Jane
Darwell

JACQUES
RANCIÈRE -
CURTAS
VIAGENS
AO PAÍS DO
POVO
2011

HISTÓRIAS
DO CINEMA:
BITOMSKY /
FORD
2012

BULLDOG DRIMMOND STRIKES BACK (Nevoeiro em Londres), EUA, 1934, Roy Del Ruth, EUA, 1934

CARTA BRANCA A
ELIAS SAVADA
2004

SWEET SMELL OF SUCCESS (Mentira maldita), Alexander Mackendrick, EUA, 1957

CINEMA E JAZZ 1989	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Burt Lancaster
--------------------------	---

NIGHT OF THE DEMON (Noite do Demónio), Jacques Tourneur, Grã-Bretanha, 1957

OS ACTORES IMPASSÍVEIS: HOMENAGEM A DANA ANDREWS, ROBERT MITCHUM, JOSEPH COTTEN 1993	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1957-1997) 1997	JACQUES TOURNEUR 2003
--	---	-----------------------------

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A LUÍS MIGUEL OLIVEIRA 6/13 Outubro 2004

THE MAN I KILLED - BROKEN LULLABY (O Homem Que Eu Matei), Ernst Lubitsch, EUA, 1932

O CINEMA E A GUERRA 1989	CENTENÁRIO DE LUBITSCH 1992	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
--------------------------------	--------------------------------------	--

HANGMEN ALSO DIE (Os Carrascos Também Morrem), Fritz Lang, EUA, 1943

CICLO FRITZ	RETROSPECTIVA	HOMENAGEM	O CINEMA E	CENTENÁRIO	OS 60 ANOS DO CENTRO	GRANDES
-------------	---------------	-----------	------------	------------	----------------------	---------

LANG PERÍODO AMERICANO 1983	HELMA SANDERS-BRAHMS 1984	A SONORO FILMES 1988	A GUERRA 1989	DE BERTOLT BRECHT 1998	NACIONAL DE CULTURA: O CINEMA "LIBERTADO" EM 1945 2005	SECUNDÁRIOS 2010 - Walter Brennan
-----------------------------	---------------------------	----------------------	---------------	------------------------	--	-----------------------------------

LOLA, Jacques Demy, França, 1960

CICLO JACQUES DEMY 1983	70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	NA MORTE DE JACQUES DEMY 1990	CAHIERS DU CINÉMA: 40 ANOS 1991	100 FILMES + 78 1994	UM MAR DE FILMES 1998 - NA ORLA DO MAR	NOUVELLE VAGUE 1999 - LA NOUVELLE VAGUE ARRIVE!	EUROPA 60: VENTOS DE MUDANÇA SEMANA DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO EUROPEU CINED@YS 2002	NOVAS VAGAS EUROPEIAS 2004	O QUE QUERO VER 2005
O QUE QUERO VER 2007	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES: O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA 2007	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011	FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANOUK AIMÉE 2011						

WHERE THE SIDEWALK ENDS (O Castigo da Justiça), Otto Preminger, EUA, 1950

70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	CICLO OTTO PREMINGER 1988	OS ACTORES IMPASSÍVEIS: HOMENAGEM A DANA ANDREWS, ROBERT MITCHUM, JOSEPH COTTEN 1993	CENTENÁRIO DE OTTO PREMINGER 2006/2007
---------------------------------------	---------------------------	--	--

BITTER VICTORY (Cruel Vitória), Nicholas Ray, EUA/França, 1957

CICLO NICHOLAS RAY 1985	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1957-1997) 1997	AS RUÍNAS 2001	50 ANOS DE CINEMASCOPE: "MAIS LARGO DO QUE A VIDA" 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: COLUMBIA 2005	COLUMBIA PICTURES: O FACHO DA GLÓRIA 2006	A FESTA DO CINEMA FRANCÊS: DO ALTO DOS "CAHIERS", 55 ANOS DE CINEMA 2006	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	VISÕES DO DESERTO 2010
O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011	NÃO 2011	WE CANT GO HOME AGAIN - INTEGRAL NICHOLAS RAY 2011/2012	FOCO NO ARQUIVO 2013						

ESTATE VIOLENTA (Um Verão Violento), Valério Zurlini, Itália, 1959

VALERIO ZURLINI, CINEASTA DE INTIMIDADE 1997	REVER VALERIO ZURLINI 2010
--	----------------------------

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A NEVA CERANTOLA 15/19 Novembro 2004

THE SCARLET EMPRESS (A Imperatriz Vermelha), Josef von Sternberg, EUA, 1934

CICLO JOSEF VON STERNBERG 1984	REVISITANDO STERNBERG 1992	HOMENAGEM A MARLENE DIETRICH 1992	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	CINEMA E PINTURA MÓDULO I 2001 - Apresentado por Jean Louis Schefer	O QUE QUERO VER 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: PARAMOUNT 2005	CENÁRIO: O POSTIÇO COMO PROTAGONISTA 2005	A FALSA VERDADE DO CENÁRIO NO CINEMA 2008	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2010
--------------------------------	----------------------------	-----------------------------------	--	---	----------------------	-------------------------------------	---	---	---------------------------

SANSHÔ DAYÚ ("O Intendente Sansho"), Kenji Mizoguchi, Japão, 1954

FILMES DE MIZOGUCHI 1988	ESCOLHAS SINGULARES 1997 - Bernardo Bertolucci	UM MAR DE FILMES 1998 - PARA ALEM DO MAR	KENJI MIZOGUCHI 2000	JUVENTUDE EM MARCHA: Carta Branca a Pedro Costa, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet 2003	OS QUATRO ELEMENTOS 2006	UM PAÍS, UM GÉNERO: O JAPÃO E O CINEMA HISTÓRICO 2007
--------------------------	--	--	----------------------	---	--------------------------	---

L'HISTOIRE D'ADÈLE H (A História de Adèle H), François Truffaut, França, 1975

FRANÇOIS TRUFFAUT - A VIDA ERA O ÉCRAN 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009
---	------------------------------------

BONJOUR TRISTESSE (Bom Dia, Tristeza), EUA, 1958

HOMENAGEM A OTTO PREMINGER 1986	CICLO OTTO PREMINGER 1988	UM MAR DE FILMES 1998 - NA ORLA DO MAR	25 DE ABRIL, 25 ANOS 1999 - NO FIM DA CENSURA	50 ANOS DE CINEMASCOPE: "MAIS LARGO DO QUE A VIDA" 2003	COLUMBIA PICTURES: O FACHO DA GLÓRIA 2006	CINEMA NA ESPLANADA: FILMES DA PRAIA 2007	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
--	---------------------------------	--	---	--	---	---	--

UN SOIR, UN TRAIN (Laços Eternos), André Delvaux, Bélgica/França, 1968

O CÉU PODE ESPERAR 1992	100 FILMES + 78 1994	FESTIVAL TEMP'S D'IMAGES 2008	FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANOUK AIMÉE 2011
-------------------------------	----------------------------	--	--

ADUA E LE CAMPAGNE, Antonio Pietrangeli, Itália/França, 1960

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A NEVA
CERANTOLA 2004

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A JOSÉ MANUEL COSTA 9/15 Dezembro 2004

ENFANTS ANNAMITES RAMASSANT DÊS SAPÈQUES DEVANT LA PAGODE DES DAMES, Lumière, França, 1899

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A JOSÉ MANUEL
COSTA 2004 [única
projeção assinalada desta
vista]

VREMIENA GODA ("As Estações"), Artavazd Pelechian, URSS, 1972

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A JOSÉ MANUEL
COSTA 2004

GRASS – A NATION'S BATTLE FOR LIFE, Merian C. Cooper/Ernst B. Schoedsack/Marguerite Harrison, EUA, 1925

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A JOSÉ MANUEL
COSTA 2004

HIGHWAY, Sergei Dvortsevov, Rússia, 1999

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A JOSÉ MANUEL
COSTA 2004

DA NATUREZA DAS COISAS, Luís Miguel Correia, Portugal, 2003

ARTISTAS
FILMADOS
2011

repetição VREMIENA GODA ("As Estações"), Artavazd Pelechian, URSS, 1972

SÁTÁNTANGO, Bela Tarr, Hungria, 1993

SEMANA DE CINEMA HÚNGARO 1994	CINEASTAS PARA O SÉCULO XXI: BÉLA TARR e A ESCOLHA DE BÉLA TARR 1997
--	---

MIZU NO NAKA HACHIGATSU ("Peixes em Agosto"), Yoichiro Takahashi, Japão, 1998

A CASA PROGRAMA PARA
FORA DE CASA - CARTA
BRANCA A JOSÉ MANUEL
COSTA 2004

O MOVIMENTO DAS COISAS, Manuela Serra, Portugal, 1985

ENCONTROS COM O CINEMA PORTUGUÊS 1985	90 ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS 1986 - NÉDITOS DOS ANOS 80	MÚSICA E MÚSICOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2006
---	---	---

CANTANDO DIETRO I PATAVENTI, Ermanno Olmi, Itália, 2003

ERMANN

OLMI
2012

CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES - CARTA BRANCA A PETER VON BAGH E AKI KAURISMAKI 14/23 Fevereiro 2005

STARS IN MY CROWN, Jacques Tourneur, EUA, 1950

JOEL McCREA: ALBUM DE UM ACTOR 1990	CLÁSSICOS EM CÓPIA NOVA 1998	NO QUARTO DA VANDA 2001	JACQUES TOURNEUR 2003	CENTENÁRIO DE JOEL McCREA 2005	DENNIS HOPPER / DEAN STOCKWELL 2009	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009	PRESENTES DE MANUEL CINTRA FERREIRA 2010	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
---	---------------------------------------	-------------------------------	-----------------------------	---	---	---	--	----------------------------------

THE EDDY DUCHIN STORY (Melodia Fascinante), George Sidney, EUA, 1956

CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	ABRIR OS COFRES 2008	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011
---	----------------------------	---------------------------------

NANOOK OF THE NORTH (Nanuk, o Esquimó), Robert Flaherty, EUA, 1922

RETROSPECTIVA DO CINEMA AMERICANO ÉPOCA MUDA 1896-1929 1965	FILMES DA CINEMATECA 1968	FILMES DA CINEMATECA 1971	FILMES DA CINEMATECA 1976/ 1977	ROBERT FLAHERTY E A HERANÇA DE FLAHERTY 1984	A PRIMEIRA VEZ 2000
--	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------------	---	---------------------------

THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (As Noivas do Papá), Vincente Minnelli, EUA, 1963

HISTÓRIA
PERMANENTE
DO CINEMA
2009

SELLAISENA KUIN SINÄ MINUT HALUSIT ("Como Tu Me Desejaste"), Tuevo Tulio, Finlândia, 1944

HISTÓRIA
PERMANENTE
DO CINEMA
2010

CUTTER'S WAY, Ivan Passer, EUA, 1981

FRANCIS FORD
COPPOLA EM
CONTEXTO
1987

LA VIE D'UN HONNÊTE HOMME, Sacha Guitry, França, 1952

SACHA GUITRY: A NECESSÁRIA REVISÃO 1994	VÁRIOS PERSONAGENS E UM SÓ ACTOR 2006	SACHA GUITRY 2012
---	---	-------------------------

V CHEST TCHASOV VETCHERA POSLE VOÏNY ("Às Seis da Tarde Depois da Guerra"), Ivan Pyriev, URSS, 1944

GELOS E
DEGELOS:
UMA OUTRA
HISTÓRIA DO
CINEMA
SOVIÉTICO
(1926-1968)
2003/2004

THE LAST FLIGHT, William Dieterle, EUA, 1931

CINEMA E TOIROS: CENTENÁRIO DO CAMPO PEQUENO 1992	TESOUROS DE MADRID, BOLONHA, BRUXELAS, LAUSANNE 2003	CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES: DAVID ROBINSON 2005
--	---	--

DIE ANGST – LA PAURA, Roberto Rossellini, Alemanha/Itália, 1954

QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1954-1994) 1994	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - INGRID BERGMAN	ROBERTO ROSSELLINI E O CINEMA REVELADOR 2007	OS HAPPY ENDS 2008	UMA CANTA, O OUTRO NÃO 2010
--	--	--	--------------------------	--------------------------------------

CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES - JEAN DOUCHET

15/23 Abril 2005

AU SECOURS ("O Socorro!"), Abel Gance, França, 1924

SETENTA
ANOS DA
CINEMATECA
FRANCESA
2006

TIRE AU FLANC, Jean Renoir, França, 1928

CICLO JEAN RENOIR 1974/1975	TODO JEAN RENOIR 1994	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS 25 OBRAS-PRIMAS PARA UM CENTENÁRIO 1996	OS GRANDES ESTÚDIOS: PIERRE BRAUNBERGER 2005
-----------------------------------	-----------------------------	---	--

DANS LA NUIT, Charles Vanel, França, 1929

50 ANOS DA
CINEMATECA
FRANCESA
1936-1986
1986

AKASEN CHITAI (A Rua da Vergonha), Kenji Mizoguchi, Japão, 1956

CINEMA PORTUGUÊS 1988 - AQUISIÇÕES	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990	10 ANOS DE NOVA SALA, 10 ANOS DE NOVAS CÓPIAS 1990	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1956-1996) 1996	KENJI MIZOGUCHI 2000	A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A ANTÓNIA FONSECA 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	MATINÉS DA CINEMATECA 2012	FOCO NO ARQUIVO 2013
---	---------------------------------------	---	--	----------------------------	---	---	---	----------------------------------	----------------------------

THE SUN SHINES BRIGHT (O Sol Nasce Para Todos), John Ford, EUA, 1953

CICLO JOHN FORD 1983/1984	A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A ANTÓNIA FONSECA 2004	O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? 2011
---------------------------------	---	--

CITY GIRL - OUR DAILY BREAD, Friedrich W. Murnau, EUA, 1930

FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1981	CICLO FRIEDRICH WILHELM MURNAU 1989	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	FRIEDRICH W. MURNAU: O TERROR E O SAGRADO 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009
--	---	---	--	---

LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV (A Tomada do Poder por Luis XIV), Roberto Rossellini, França, 1966

HOMENAGEM A FRANÇOIS TRUFFAUT 1985	FILMES DE ROBERTO ROSSELLINI 1986	SESSÕES EM COLABORAÇÃO COM A ALLIANCE FRANÇAISE 1990	CINEMA E PINTURA MÓDULO VII 2002 - Apresentado por Stephen Bann	EUROPA 60: VENTOS DE MUDANÇA SEMANA DO PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO EUROPEU CINED@YS 2002	É DO MEU GÉNERO: HISTÓRICO 2003	O QUE QUERO VER 2005	ROBERTO ROSSELLINI E O CINEMA REVELADOR 2007	DOS FACTOS ÀS LENDAS 2008	O QUE QUERO VER 2009
HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	FOCO NO ARQUIVO 2013							

NOUVELLE VAGUE (Nouvelle Vague), Jean-Luc Godard, França, 1990

CINEMA SUIÇO- ANOS 80 1990	CAHIERS DU CINÉMA: 40 ANOS 1991	AS ESCOLHAS DO PÚBLICO 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA O FIM DE DEZEMBRO E O PRINCÍPIO DO CINEMA 1995	NOUVELLE VAGUE 1999 - LA NOUVELLE VAGUE ARRIVE!	JEAN-LUC GODARD 1985-1999 1999	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - ALAIN DELON	ELOGIO DE JEAN-LUC GODARD 2011
----------------------------------	--	--------------------------------------	--	--	---	--	---

TRIPLE AGENT (Agente Triplo), Eric Rohmer, França, 2004

CHEGARAM OS
NOSSOS MESTRES -
JEAN DOUCHET
2005

DANGEROUS GAME, Abel Ferrara, EUA, 1993

O QUE
QUERO VER
2003

GOHATTO (Tabu), Nagisa Oshima, Japão/França/Grã-Bretanha, 1999

UM PAÍS, UM
GÊNERO: O
JAPÃO E O
CINEMA
HISTÓRICO
2007

CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES - DAVID ROBINSON 23/30 Novembro 2005

THE LAST FLIGHT, William Dieterle, EUA, 1931

CINEMA E TOIROS: CENTENÁRIO DO CAMPO PEQUENO 1992	TESOUROS DE MADRID, BOLONHA, BRUXELAS, LAUSANNE 2003	CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES - CARTA BRANCA A PETER VON BAGH E AKI KAURISMAKI 2005
--	---	---

THE KID (O Garoto de Charlot), Charles Chaplin, EUA, 1921

CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	BURLESCOS NO CARNAVAL 1995
-------------------------------------	-------------------------------------

A WOMAN OF PARIS (Opinião Pública), EUA, 1923

70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE SIR CHARLES CHAPLIN 1989	CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	CLÁSSICOS DO CINEMA 1999	JOSÉ RÉGIO E O CINEMA 2001	O QUE QUERO VER 2002	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	CINEMATECA: 50 ANOS 2008 - A Cinemateca Revelou	MONTA BELL 2009	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
---	--	-------------------------------------	--------------------------------	----------------------------------	----------------------------	---	---	--------------------	---

HISTÓRIAS
DO CINEMA:
EISENSCHITZ
/ CHAPLIN
2011

HELEN'S BABIES, William A. Seiter, EUA, 1924

CHEGARAM OS
NOSSOS MESTRES -
DAVID ROBINSON
2005

LOVE ME TONIGHT (Ama-me Esta Noite), Rouben Mamoulian, EUA, 1932

ROUBEN
MAMOULIAN: O
GRANDE AUSENTE
2006

THEY WON'T FORGET (Esquecer Nunca!), Mervin LeRoy, EUA, 1937

JORNALISMO
E CINEMA
1993

LES PERLES DE LA COURONNE (As Pérolas da Coroa), Sacha Guitry, França, 1937

SACHA GUITRY: A NECESSÁRIA REVISÃO 1994	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2010	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012
---	---------------------------------	---

MEET ME IN ST. LOUIS (Não Há Como a Nossa Casa), Vincente Minnelli, EUA, 1944

CICLO DE CINEMA MUSICAL 1985/ 1986	MOMA- MUSEU DE CINEMA 1993	NATAL NA CINEMATECA 1998	O QUE QUERO VER 2004	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Judy Garland	HISTÓRIAS DO CINEMA: PONTES LEÇA / MINNELLI 2012
---	-------------------------------------	--------------------------------	----------------------------	---	---

A COTTAGE ON DARTMOOR, Anthony Asquith, Suécia, 1930

CHEGARAM OS
NOSSOS MESTRES -
DAVID ROBINSON
2005

AMICI PER LA PELLE (Amigos Para a Vida), Franco Rossi, França/Itália/espanha, 1955

CHEGARAM OS
NOSSOS MESTRES -
DAVID ROBINSON
2005

IL POSTO, Ermanno Olmi, Itália, 1961

OUTRAS SESSÕES (avulsas) 1985	O POVO 2010	ERMANNOLMI 2012
-------------------------------------	----------------	--------------------

MICHAEL CIMINO: O ÚLTIMO DOS MAVERICKS (“filmes escolhidos pelo realizador testemunhando as suas influências e paixões” *programa*)
3/21 Novembro 2005

[HEAVEN'S GATE \(As Portas do Céu\), EUA, 1980](#)

THEY WERE EXPENDABLE (Homens para Queimar), John Ford, EUA, 1945

CICLO JOHN FORD 1983/ 1984	O CINEMA E A GUERRA 1989	A ESCOLHA DE PETER VON BAGH 1990	UM MAR DE FILMES 1998 - A AVENTURA	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - John Wayne	CENTENÁRIO DE JOHN WAYNE 2007	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - John Wayne	HISTÓRIAS DO CINEMA: BITOMSKY / FORD 2012
-------------------------------	-----------------------------	-------------------------------------	---------------------------------------	--	----------------------------------	---------------------------------------	--

[THE DEER HUNTER \(O Caçador\), EUA, 1978](#)

UCCELLACCI E UCCELLINI (“Passarinhos e Passarões”), Pier Paolo Pasolini, Itália, 1966

100 FILMES + 78 1994	TOTÓ PARA O CARNAVAL 1997	EM PLANO-SEQUÊNCIA 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004- TOTÓ	PIER PAOLO PASOLINI: O SONHO DE UMA COISA 2006	VIVA TOTÓ 2008	ERAM OS ANOS 60 2008	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
-------------------------	------------------------------	----------------------------	---------------------------------------	---	-------------------	-------------------------	-------------------------------------

[YEAR OF THE DRAGON \(O Ano do Dragão\), EUA, 1985](#)

[THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT \(A Última Golpada\), EUA, 1974](#)

LA BELLE ET LA BÊTTE (A Bela e o Monstro), Jean Cocteau, França, 1945

CICLO JACQUES DEMY 1983	CULT MOVIES I E II 1984	PRÉMIOS LOUIS DELLUC 1988	100 FILMES + 78 1994	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM COIMBRA CINEMA E LITERATURA 1997	HOMENAGEM A JEAN MARAIS 1998	A PRIMEIRA VEZ 2000	SONHOS DE UMA NOITE DE CINEMA 2001	PARADA DE MONSTROS 2002	FÁBULAS E LENDAS 2002
AS FLORES DO MAL 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: GAUMONT/PATHÉ 2005	TEMA E VARIAÇÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/ 2006	O QUE QUERO VER 2011						

[THE SUNCHASER, EUA, 1996](#)

LA DOLCE VITA (A Doce Vida), Federico Fellini, Itália, 1960

CICLO FEDERICO FELLINI 1990	RECORDAR FELLINI 1994	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / DO CÉU VIERAM AS ESTRELAS 1995	MARCELLO MASTROIANNI NA CIDADE DAS MULHERES 1997	EUROPA 60: VENTOS DE MUDANÇA SEMANA DO PATRIMÓNIO CINEMATográfico EUROPEU CINED@YS 2002	CANTORES / ACTORES 2003 - NICO E MARIA CALAS	CARTA BRANCA A MIMMO ROTELLA 2003	FELLINI: DOS TEMPOS DE ZAVATTINI (CESAR) ÀS FOTOGRAFIAS DE ZAVATTINI (ARTURO) 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008
DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Marcello Mastroianni	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	FESTA DO CINEMA FRANCÊS: ANOUK AIMÉE 2011							

[THE SICILIAN \(O Siciliano\), EUA, 1987](#)

[DESPERATE HOURS \(A Noite do Desespero\), EUA, 1990](#)

LAWRENCE OF ARABIA (Lawrence da Arábia), David Lean, Reino-Unido, 1962/89

CENTENÁRIO DAS PRIMEIRAS SESSÕES DE CINEMA EM PORTUGAL 1996 SESSÃO ESPECIAL NO CINEMA CONDES	OSCAR PARA MELHOR FILME 2006	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Peter O'Toole	VISÕES DO DESERTO 2010
--	---------------------------------	--	---------------------------

IL GATTOPARDO (O Leopardo), Luchino Visconti, Itália/França, 1963

CICLO LUCHINO VISCONTI 1973/1974	ACTORES 1988 - BURT LANCASTER	100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	O DIREITO E O CINEMA 1999	É DO MEU GÉNERO: HISTÓRICO 2003	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - BURT LANCASTER	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008	OS FILMES DOS PRESIDENTES 2010
NÃO O LEVARÁS CONTIGO – ECONOMIA E CINEMA 2012	FOCO NO ARQUIVO 2013								

CHEGARAM OS NOSSOS MESTRES - DAVID FRANCIS
13/23 Março 2006

HOPE AND GLORY (Esperança e Glória), John Boorman, Grã-Bretanha, 1987

TEMPOS
DIFÍCEIS
2010

AMERICAN GRAFFITI (American Graffiti – Nova Geração), George Lucas, EUA, 1973

CINEMA AMERICANO DOS ANOS 60/70 1981/1982	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	O QUE QUERO VER 2003
---	---------------------------------------	----------------------

GENEVIEVE (O Dona Elvira), Henry Cornelius, Grã-Bretanha, 1953

CHEGARAM OS
NOSSOS MESTRES -
DAVID FRANCIS
2006

1984 (1984), Michael Radford, Grã-Bretanha, 1984

CICLO DE FICÇÃO CIENTÍFICA 1984/1985	SOMEONE IS WATCHING YOU 2006
--------------------------------------	------------------------------

MAHANAGAR ("A Grande Cidade"), Satyajit Ray, Índia, 1963

CINEMAS DA ÍndIA 1998	O QUE QUERO VER 2002	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA Março, 2010	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA Julho, 2010	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011
-----------------------	----------------------	------------------------------------	---	---	------------------------------------

THE IMMIGRANT (O Emigrante), Charles Chaplin, EUA, 1917

CINEMATECA: 40 ANOS 1988	CICLO CHARLES CHAPLIN 1989	PROGRAMA ROTAS - CINEMATECA PORTUGUESA EM VISEU OS CÓMICOS DO SÉCULO 1998	A VIGÍLIA DO ENTRUDO: CHARLES CHAPLIN E BUSTER KEATON 2005	O POVO 2010	HISTÓRIAS DO CINEMA: EISENSCHITZ / CHAPLIN 2011
--------------------------	----------------------------	---	--	-------------	---

THE RED SHOES (Os Sapatos Vermelhos), Grã-Bretanha, 1948

CINEMA E MÚSICA 1983	CINEMA INGLÊS 1984	CICLO DE CINEMA MUSICAL 1985/ 1986	ACTORES 1988 - ANTON WALBROOK	CICLO MICHAEL POWELL 1990	MARY MEERSON: O CINEMA COMO MAGIA 1993/ 1994	CINEMA E DESIGN 1999	FÁBULAS E LENDAS 2002	OS GRANDES ESTÚDIOS: RANK 2005	VOZES DO OUTRO MUNDO 2005/2006
----------------------	--------------------	------------------------------------	-------------------------------	---------------------------	--	----------------------	-----------------------	--------------------------------	--------------------------------

HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (Peço a Palavra), EUA, 1939

OSCARS 1939-1989 1990	CICLO FRANK CAPRA 1991	O DIREITO E O CINEMA 1997	OS GRANDES ESTÚDIOS: COLUMBIA 2005	CENTENÁRIO DE JEAN ARTHUR 2005	GRANDE PLANO 2008
-----------------------	------------------------	---------------------------	------------------------------------	--------------------------------	-------------------

OLIVER TWIST (As Aventuras de Oliver Twist), David Lean, Grã-Bretanha, 1948

CINEMA INGLÊS 1984	HOMENAGEM A DAVID LEAN 1991	OS GRANDES ESTÚDIOS: RANK 2005	IN MEMORIAM KAY WALSH 2005
--------------------	-----------------------------	--------------------------------	----------------------------

FANNY OCH ALEXANDER (Fanny e Alexandre), Ingmar Bergman, Suécia, 1982

CICLO INGMAR BERGMAN 1989	O CINEMA E A CRIANÇA 1992	100 FILMES + 78 1994	FORÇA E FRAQUEZAS DA FAMÍLIA 1997	A HERANÇA DE BERGMAN 2001	O QUE QUERO VER 2004	OSCAR DO MELHOR FILME ESTRANGEIRO 2006	ERAM OS ANOS 80 2010	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
---------------------------	---------------------------	----------------------	-----------------------------------	---------------------------	----------------------	--	----------------------	----------------------------

CARTA BRANCA A JORGE SILVA MELO: O SÉCULO PASSADO

17 Abril/22 Maio 2007

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, João César Monteiro, Portugal, 1969

CINEMA NOVO PORTUGUÊS 1985	POESIA DO SÉCULO EM FILMES 1988	AS COMÉDIAS DE DEUS: JOÃO CÉSAR MONTEIRO 2005	OS GRANDES DIRECTORES DE FOTOGRAFIA DO CINEMA PORTUGUÊS:	JOÃO CÉSAR MONTEIRO, ASSIM E NÃO ASSADO 2010	FOCO NO ARQUIVO II (cinema da URSS) 2013
----------------------------	---------------------------------	---	--	--	--

ABEL
ESCOTO
2005

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA (A Rapariga da Mala), Valerio Zurlini, Itália, 1960

TERÇAS- FEIRAS CLÁSSICAS 1995	MARCELLO MASTROIANNI NA CIDADE DAS MULHERES 1997	VALERIO ZURLINI, CINEASTA DE INTIMIDADE 1997	UM MAR DE FILMES 1998 - NA ORLA DO MAR	O QUE QUERO VER 2001	CLAUDIA CARDINALE 2001	NOVAS VAGAS EUROPEIAS 2004	ERAM OS ANOS 60 2008	REVER VALERIO ZURLINI 2010
--	---	---	--	----------------------------	------------------------------	-------------------------------------	----------------------------	-------------------------------------

NANA, Jean Renoir, França, 1926

CICLO JEAN RENOIR 1974/1975	TODO JEAN RENOIR 1994	OS GRANDES ESTÚDIOS: PIERRE BRAUNBERGER 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010
-----------------------------------	-----------------------------	--	---

ADIEU PHILIPPINE, Jacques Rozier, França, 1963

100 FILMES + 78 1994	NOUVELLE VAGUE 1999 - LA NOUVELLE VAGUE ARRIVE!	NOVAS VAGAS EUROPEIAS 2004	ERAM OS ANOS 60 2008
----------------------------	--	-------------------------------------	----------------------------

TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (Duas Semanas Noutra Cidade), Vincente Minnelli, EUA, 1962

IN
MEMORIAM
CYD
CHARISSE
2008

WANDA (Wanda), Barbara Loden, EUA, 1971

A CASA PROGRAMA PARA FORA DE CASA - CARTA BRANCA A MANUEL MOZOS 2004	O QUE QUERO VER 2005	MULHERES DE SAIAS 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012	ADRIAN MARTIN (escolha de) 2012
---	----------------------------	------------------------------	---	---	--

THE RIVER'S EDGE (Matar Para Viver), Allan Dwan, EUA, 1957

SÓBOLOS RIOS 2004	A FOX E O SCOPE: HOMENAGEM À 20th CENTURY FOX 2004	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2010	CLÁSSICOS ÀS MATINÉS 2011
-------------------------	--	---	---	---------------------------------

OBJECTIVE BURMA ! (Objectivo Burma !), Raoul Walsh, EUA, 1945

70 ANOS DE FILMES CASTELLO LOPES 1986	CENTENÁRIO DE RAOUL WALSH 1987	O CINEMA E A GUERRA 1989	FRANZ WAXMAN: 25 ANOS DEPOIS 1992	RÁDIO E CINEMA: VOZES OFF 1995	RAOUL WALSH 2001	É DO MEU GÊNERO: GUERRA 2003
---	---	--------------------------------	---	---	------------------------	---------------------------------------

KISS ME, ESTUPID (Beija-me, Idiota), Billy Wilder, EUA, 1964

CICLO BILLY WILDER 1988	HOMENAGEM A BILLY WILDER 2002	"MAIS VALE IMAGINÁ-LO DO QUE EXPERIMENTÁ- LO": A ELIPSE NO CINEMA 2006	OS HAPPY ENDS 2008
-------------------------------	--	---	--------------------------

DÉTECTIVE, Jean-Luc Godard, França/Suíça, 1985

CINEMA FRANCÊS ANOS 80 1987	JEAN-LUC GODARD 1985-1999 1999
--------------------------------------	---

VANITAS, Paulo Rocha, Portugal, 2004

CARTA BRANCA A JORGE
SILVA MELO: O SÉCULO
PASSADO
2007

WILD RIVER (Quando o Rio se Enfurece), Elia Kazan, EUA, 1960

ACTOR'S STUDIO 1997 / 1998	HOMENAGEM A ELIA KAZAN 2004	A FOX E O SCOPE: HOMENAGEM À 20th CENTURY FOX 2004	OS QUATRO ELEMENTOS 2006	DIVOS ÀS MATINÉS 2009 - Montgomery Clift	NICK RAY: ECOS, DESCENDÊNCIAS E PROLONGAMENTOS 2011/2012
----------------------------------	-----------------------------------	---	--------------------------------	---	---

CARTA BRANCA A CARLOS DE PONTES LEÇA

8/31 Maio 2007

E LA NAVE VA (O Navio), Federico Fellini, Itália, 1983

ITÁLIA ANOS 80 1988	CICLO FEDERICO FELLINI 1990	A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/1996	UM MAR DE FILMES 1998 - PARA ALÉM DO MAR	PINA BAUSCH : O PESO E A GRAÇA 2010	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
---------------------------	--------------------------------------	--	--	---	----------------------------------

POUSSIÈRES D'AMOUR – ABFALLPRODUKTE DER LIEBE, Werner Schroeter, França/Alemanha, 1996

NOVÍSSIMO CINEMA ALEMÃO: REVELAÇÕES 1997	FILMES DE JOÃO BÉNARD DA COSTA 2009
--	---

DEATH AND THE MAIDEN (A Noite da Vingança), Roman Polanski, Grã-Bretanha, 1994

SIMPATY FOR THE DEVIL 1996	ROMAN POLANSKI 1999
-------------------------------------	---------------------------

O PASSADO E O PRESENTE, Manoel de Oliveira, Portugal, 1971

PANORAMA DO CINEMA PORTUGUÊS 1980	MANOEL DE OLIVEIRA 1981	CINEMA NOVO PORTUGUÊS 1985	CICLO DE CINEMA MUSICAL 1985/ 1986	MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	O TEATRO VAI AO CINEMA 1996	FORÇA E FRAQUEZAS DA FAMÍLIA 1997	JOSÉ RÉGIO E O CINEMA 2001	A FESTA DA MÚSICA: IMAGENS PARA O ROMANTISMO 2004	ABRIR OS COFRES 2006
MÚSICA E MÚSICOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2006	O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES NO CINEMA E NA ARQUITECTURA EM PORTUGAL 2007/ 2008	TODO MANOEL DE OLIVEIRA: CEM ANOS EM DOIS MESES 2008	ERAM OS ANOS 70 2009						

IL BACIO DI TOSCA, Daniel Schmid, Suíça, 1984

CINEMA SUIÇO-ANOS 80 1990	DANIEL SCHMID: REVISITAÇÃO 1992	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	DANIEL SCHMID – O PRAZER DA MEMÓRIA 2006
------------------------------------	--	---	--

RENDEZ-VOUS À BRAY (Encontro em Bray), André Delvaux, Bélgica/França, 1971

PRÉMIOS LOUIS DELLUC 1988	DIVAS ÀS MATINÉS 2008 - Anna Karina	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
------------------------------------	--	---

LUDWIG II, REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG (Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem), Hans-Jürgen Syberberg, Alemanha, 1972

CICLO DE CINEMA ALEMÃO 1981	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	SERGE DANEY: A MEMÓRIA INESQUECÍVEL 1992	S. CARLOS: 200 ANOS - CINEMA COMO ÓPERA 1993	NORONHA DA COSTA REVISITADO 2004	CENÁRIO: O POSTIÇO COMO PROTAGONISTA 2005	ERAM OS ANOS 70 2009
--------------------------------------	--	--	---	---	--	----------------------------

CINEMATECA: 50 ANOS – rubrica Uma Noite de Filmes (programados por Pedro Costa) 19 Junho/30 Setembro 2008

BILLIE HOLIDAY SINGS "FINE AND MELLOW", EUA, s/r, s/a

Uma Noite de
Filmes
(programados
por Pedro
Costa) 2008

SO DARK THE NIGHT (Terror na Noite), Joseph H. Lewis, EUA, 1946

SÉRIE B 1988	FILME NEGRO: 50 ANOS DEPOIS 1991
-----------------	--

THE EXILES, Kent Mackenzie, EUA, 1961

Uma Noite de
Filmes
(programados
por Pedro
Costa) 2008

INÉDITOS: LOUIS SKORECKI, OS FILMES E UMA CARTA BRANCA

23 Janeiro/3 Fevereiro 2010

LES CINÉPHILES 1: LE RETOUR DE JEAN, Louis Skorecki, França, 1988
LES CINÉPHILES 2: ERIC A DISPARU, Louis Skorecki, França, 1988

RIO BRAVO (Rio Bravo), Howard Hawks, EUA, 1959

CICLO JACQUES DEMY 1983	CICLO HOWARD HAWKS 1989	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	ESCOLHAS SINGULARES 1997	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1959-1999) 1999	A LUZ FIXA DAS ESTRELAS 2004 - JOHN WAYNE	TEMA E VARIÇÕES NA HISTÓRIA DO CINEMA 2005/2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2006	UM PAÍS, UM GÊNERO: OS EUA E O WESTERN 2007	DIVOS ÀS MATINÉES 2009 - John Wayne
----------------------------------	----------------------------------	--	--------------------------------	--	---	---	---	---	--

LES CINÉPHILES 3: LES RUSES DE FRÉDÉRIC, Louis Skorecki, França, 2006
LE RETOUR DES CINÉPHILES, Louis Skorecki, França, 2006
CONTRE LA VOUELLE CINÉPHILIE, Louis Skorecki, França, 1984
L'ESCALIER DE LA HAINE, Louis Skorecki, França, 1982
SKORECKI DÉMENAGE, Raphael Girault, França, 2009
LES PIEDS DANS LES NUAGES (ET LA TÊTE DANS LA LUNE), Louis Skorecki, França, 1966

BAND OF ANGELS (A Escrava), Raoul Walsh, EUA, 1957

CENTENÁRIO DE RAOUL WALSH 1987	QUANDO O CINEMA COMEÇOU A SER MODERNO (1957-1997) 1997	UM GRÃO NA ASA 2000	RAOUL WALSH 2001	RAINER WERNER FASSBINDER - O AMOR É MAIS FRIO DO QUE A MORTE 2007/2008	OS HAPPY ENDS 2008	DIVOS ÀS MATINÉES 2009 - Clark Gable
---	--	---------------------------	------------------------	---	--------------------------	---

CANYON PASSAGE (Amor Selvagem), Jacques Tourneur, EUA, 1946

NO CENTENÁRIO DE FORD: O WESTERN DE 1939 A 1964 1995	JACQUES TOURNEUR 2003	OS GRANDES ESTÚDIOS: UNIVERSAL 2005	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2009	GRANDES SECUNDÁRIOS 2010 - Ward Bond	O QUE QUERO VER 2011	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012
---	-----------------------------	---	---	---	----------------------------	---

SAIKAKU ICHIDAI ONNA ("A Vida de O'Haru"), Kenji Mizoguchi, Japão, 1952

FILMES DE MIZOGUCHI 1988	A VOLTA AO MUNDO EM 80 FILMES 1995/1996	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS 25 OBRAS- PRIMAS PARA UM CENTENÁRIO 1996	CINEASTAS PARA O SÉCULO XXI: EDGARDO COZARINSKY e A ESCOLHA DE EDGARDO COZARINSKY 1997	HOMENAGEM A TOSHIRO MIFUNE 1998	KENJI MIZOGUCHI 2000	OSCAR DE MELHOR FOTOGRAFIA 2006	UM PAÍS, UM GÊNERO: O JAPÃO E O CINEMA HISTÓRICO 2007	CLÁSSICOS ÀS MATINÉES 2011	MATINÉS DA CINEMATECA 2012
--------------------------------	--	--	---	--	----------------------------	--	--	----------------------------------	----------------------------------

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE, Robert Bresson, França, 1945

CICLO JACQUES DEMY 1983	REVIVER BRESSON 1997	HOMENAGEM A ROBERT BRESSON 2000	AO FAZER DESTA... - CARTAS ÀS QUARTAS 2001	O CENTENÁRIO DE ROBERT BRESSON 2001	CINEMA E PINTURA MÓDULO III 2002 - Apresentado por Dominique Paini	O QUE QUERO VER 2002	VOZES DO OUTRO MUNDO 2005 / 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2007	PICKPOCKET: ROBERT BRESSON VISTO POR RUI CHAFES E JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE 2009
HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA 2012								

SOBIBOR, 14 OCTOBRE 1943, 16 HEURES, Claude Lanzmann, França, 2001

INÉDITOS: LOUIS
SKORECKI, OS FILMES
E UMA CARTA BRANCA
2010

O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? - CARTA BRANCA A JOÃO PEDRO RODRIGUES 4/8 Janeiro 2011

ZA SCHASTEM ("Rumo à Felicidade"), Yevgeni Bauer, Rússia, 1917

O QUE É PROGRAMAR
UMA CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A JOÃO
PEDRO RODRIGUES 2011

WHERE EAST IS EAST (Oriente), Tod Browning, EUA, 1929

CICLO TOD
BROWNING

1984

POEMA O MORE ("O Poema do Mar"), Yulia Solntseva/Aleksandr Dovjenko(?), URSS, 1958

CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO 1987	O TOPUS ILUMINA O OPUS? 1990
---	---------------------------------------

KROTKIE USTRECHI ("Breves Encontros"), Kira Muratova, URSS, 1967

KIRA MURATOVA 1988	ERAMOS ANOS 60 2008
--------------------------	---------------------------

CHING SHAO NIEN NA CHA / REBELS OF THE NÉON GOD ("Os Rebeldes do Deus Néon"), Tsai Ming Liang, Taiwan, 1992

5º FESTIVAL DE CINEMA GAY & LÉSBICO DE LISBOA 2001

JULIÃO SARMENTO, Joaquim Sapinho, Portugal, 1994

O QUE É PROGRAMAR
UMA CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A JOÃO
PEDRO RODRIGUES 2011

POR AQUI QUASE NUNCA NINGUÉM PASSA, José Neves, Portugal, 1999

ARTISTAS FILMADOS 2011

O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? - CARTA BRANCA A RICARDO MATOS CABO 10/13 Janeiro 2011

HAPAX LEGOMENA I – VII, Hollis Frampton, EUA, 1971/72

O QUE É
PROGRAMAR
UMA
CINEMATECA
HOJE? - CARTA
BRANCA
RICARDO MATOS
CABO 2011

DESTRUCTION DES ARCHIVES, Yann Le Masson, França, 1985

O QUE É
PROGRAMAR
UMA
CINEMATECA
HOJE? - CARTA
BRANCA
RICARDO MATOS
CABO 2011

LA MER ET LES JOURS, Raymond Vogel/Alain Kaminker, França, 1958

O QUE É
PROGRAMAR
UMA
CINEMATECA
HOJE? - CARTA
BRANCA
RICARDO MATOS
CABO 2011

MOURIR POUR DES IMAGES, René Vautier, França, 1971

O QUE É
PROGRAMAR
UMA
CINEMATECA
HOJE? - CARTA
BRANCA
RICARDO MATOS
CABO 2011

LA PREMIÈRE VAGUE I – DELLUC ET CIE., Jean-André Fieschi/Noël Burch, França, 1968

HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2011	CINEASTAS, DO NOSSO TEMPO 2012
---	---

FILM SUL LE MONTAGE, Jean Mitry, França/Jugoslávia, 1964 [substituiu ROUTINE PLEASURES, Jean-Pierre Gorin, Estados Unidos, 1986]

O QUE É
PROGRAMAR
UMA

O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? - CARTA BRANCA A INÊS SAPETA DIAS 17/21 Janeiro 2011

LA JETÉE, Chris Marker, França, 1963

CICLO DE FICÇÃO CIENTÍFICA 1984/1985 - PIONEIROS DA FICÇÃO CIENTÍFICA	HOMENAGEM A ANTOINE BONFANTI 1985	FRANCIS FORD COPPOLA EM CONTEXTO 1987	HOMENAGEM A ANATOLE DAUMAN 1990/ 1991	CINEMA E REAL 1996	PORTO: CEM ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS PAULO ROCHA: O RIO DO OURO 1996	O CENTENÁRIO DE JORGE LUIZ BORGES 1999	OS NÃO LUGARES – A VIAGEM DO CINEMA NOS "LUGARES" DA MODERNIDADE 2008
---	--	--	--	--------------------------	---	---	---

BRANCA DE NEVE, João César Monteiro, Portugal, 2000

CARTA NEGRA A ENRICO GHEZZI 2003	OS MALDITOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2004	AS COMÉDIAS DE DEUS: JOÃO CÉSAR MONTEIRO 2005	FILMES INFAMES 2007	JOÃO CÉSAR MONTEIRO, ASSIM E NÃO ASSADO 2010	NÃO 2011	FOCO NO ARQUIVO 2013
--	--	--	---------------------------	---	-------------	----------------------------

LES HAUTES SOLITUDES, Philippe Garrel, França, 1974

PHILIPPE GARREL: UMA ALTA SOLIDÃO 2003	GRANDE PLANO 2008
--	-------------------------

79 PRIMAVERAS, Santiago Alvarez, Cuba, 1969

SANTIAGO ALVAREZ: O CRONISTA DA REVOLUÇÃO 1997

LE MYSTÈRE PICASSO, Henri-Georges Clouzot, França, 1956

100 FILMES + 78 1994

HISTOIRE(S) DU CINÉMA 4 B (LES SIGNES PARMİ NOUS), Jean-Luc Godard, França, 1998

CINEMA SUIÇO- ANOS 80 1990	MARY MEERSON: O CINEMA COMO MAGIA 1993/ 1994	GAUMONT: UMA HISTÓRIA DO CINEMA 2000
----------------------------------	--	---

FOUR OF ANDY WARHOL'S MOST BEAUTIFULWOMEN, Andy Warhol, EUA, 1964

FESTIVAL TEMPS D'IMAGES: O CINEMA À VOLTA DE CINCO ARTES, CINCO ARTES À VOLTA DO CINEMA 2007

ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT, Louis e Auguste Lumière, França, 1895

100 FILMES + 78 1994	CENTENÁRIO DO CINEMA / 120 CHAVES PARA A HISTÓRIA DO CINEMA 1995	COMBOIOS NOS FILMES 2000
----------------------------	--	--------------------------------

WAVELENGTH, Michael Snow, EUA, 1967

CINEMA E PINTURA MÓDULO III 2002 - Apresentado por Dominique Paini	EM PLANO- SEQUÊNCIA 2003	35 ANOS DO AR.CO: A IMAGEM FIXA NA IMAGEM EM MOVIMENTO 2008
--	--------------------------------	---

TUNG, Bruce Baillie, EUA, 1966

2011

FILM IN WHICH THERE APPEAR EDGE LETTERING, SPROCKET HOLES, DIRT PARTICLES, ETC., George Iandow, EUA, 1965

Projectado na conferência
/ sessão especial PETER
KUBELKA: A NATUREZA
DO CINEMA (O QUE É
PROGRAMAR UMA
CINEMATECA HOJE?)
2011

IL VANGELO SECONDO MATTEO (O Evangelho Segundo S. Mateus), Pier Paolo Pasolini, Itália, 1964

MANOEL DE OLIVEIRA EM CONTEXTO 1988	O SAGRADO NO CINEMA 1995	O QUE QUERO VER 2005	A PESSOA DE JESUS CRISTO NO CINEMA 2005	PIER PAOLO PASOLINI: O SONHO DE UMA COISA 2006	HISTÓRIA PERMANENTE DO CINEMA 2008
--	--------------------------------	----------------------------	---	--	---

O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? - CARTA BRANCA A ANDRÉ DIAS 20/22 Janeiro 2011

WORDS AND SILK – THE IMAGINARY AND REAL WORLDS OF GERALD MURNANE, Philip Tyndall, Austrália, 1989

O QUE É
PROGRAMAR UMA
CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A
ANDRÉ DIAS 2011

BEHINDERT (“Incapacitado”), Stephen Dwoskin, Reino Unido, 1973/74

O QUE É
PROGRAMAR UMA
CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A
ANDRÉ DIAS 2011

A HERANÇA, Ozualdo R. Candeias, Brasil, 1971

O CINEMA
MARGINAL
BRASILEIRO
E AS SUAS
FRONTEIRAS
2012

NEAR DEATH, Frederick Wiseman, EUA; 1989

FREDERICK WISEMAN: UM OLHAR SOBRE AS INSTITUIÇÕES AMERICANAS 1994	OS TESOUROS DE BRUXELAS: O PRÉMIO L'ÂGE D'OR 1996
---	---

O QUE É PROGRAMAR UMA CINEMATECA HOJE? - CARTA BRANCA A MIGUEL GOMES 26/31 Janeiro 2011

DU SOLEIL POUR LES GUEUX, Alain Guiraudie, França, 2001

O QUE É
PROGRAMAR UMA
CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A
MIGUEL GOMES 2011

RR, James Benning, EUA, 2007

O QUE É
PROGRAMAR UMA
CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A
MIGUEL GOMES 2011

SUD SANAEHA / BLISSFULLY YOURS, Apichatpong Weerasethakul, Tailândia/frança, 2002

O QUE É
PROGRAMAR UMA
CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A
MIGUEL GOMES 2011

MEIN STERN (“A Minha Estrela”), Valeska Grisebach, Alemanha/Áustria, 2001

O QUE É
PROGRAMAR UMA
CINEMATECA HOJE?
- CARTA BRANCA A
MIGUEL GOMES 2011

CARTA BRANCA A JEAN-PIERRE REHM

15/17 Setembro 2011

imaginário e economia

IN FREE FAL, Hito Steyerl, Alemanha, 2010

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

THE DUBAI IN ME, Christian von Borries, Alemanha, 2010

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

LE SOULÈVEMENT COMMENCE IN PROMENADE, Elise Florenty, França, 2011

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

MICHAEL BERGER, EINE HYSTERIE, Thomas Fürhapter, Áustria, 2010

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

trabalhar

PRACA MASZYN, Gilles Lepore/Maciej Madracki/Michal Madracki, Polónia, 2010

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

THE UNSTABLE OBJECT, Daniel Eisenberg, EUA, 2011

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

sexo e política

TSE, Roe Rosen, Israel, 2010

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

THE CONFESSIONS OF ROEE ROSEN, Roe Rosen, Israel, 2008

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

siluetas em guerra

COTONOV VANISHED, Andreas Fontana, Suíça, 2009

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

HOW I FILMED THE WAR, Yuval Sagiv, Canadá, 2010

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

figuras?

QU'ILS REPOSENT EN REVOLTE (DES FIGURES DE GUERRE), Sylvain George, França, 2010

CARTA BRANCA A JEAN-
PIERRE REHM
2011

FAMÍLIAS (DE CARTAS BRANCAS)

