

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM CINEMA E VÍDEO

MATEUS NAGIME BARROS DA SILVA

**CURADORIA E PROGRAMAÇÃO DE FILMES NAS SALAS DE
REPERTÓRIO DO RIO DE JANEIRO: 2006-2013**

Niterói

2013

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM CINEMA E VÍDEO

MATEUS NAGIME BARROS DA SILVA

CURADORIA E PROGRAMAÇÃO DE FILMES NAS SALAS DE
REPERTÓRIO DO RIO DE JANEIRO: 2006-2013

Trabalho monográfico apresentado à
banca examinadora da Universidade
Federal Fluminense, como requisito
parcial à obtenção de título de bacharel
em Comunicação Social - Habilitação
em Cinema

Orientador: Prof. Dr. RAFAEL DE LUNA FREIRE

Niterói
2013

*aos meus pais,
por tudo.*

AGRADECIMENTOS

- A Rafael de Luna, por sua orientação dedicada, paciente e energética, que foi fundamental para manter o foco necessário; este trabalho não teria sido o mesmo sem a sua contribuição.
- A Elianne Ivo, companheira de viagem, cuja ajuda foi indispensável tanto para o meu período *uffiano* quanto para o meu intercâmbio.
- A João Luiz Vieira que despertou o meu interesse pela teoria cinematográfica e academia lá na primeira semana da UFF.
- A Hernani Heffner, pelas suas aulas na UFF, na PUC, no MAM, nos cursos, e principalmente na vida; e especialmente por sua extrema generosidade em compartilhar tudo.
- A Natália de Castro Soares, pela atenciosa leitura deste trabalho; e pela luta e inspiração em todos esses anos, profissionalmente e, sobretudo, pessoalmente.
- A meus professores, na UFF e Paris 8, por todo o conhecimento que me passaram durante os anos, em especial a Roberto Souza Leão, Jean-Baptiste Hennion, Maria Cristina Ferraz, Antônio Serra, Fabián Nuñez, Hélio Carvalho e Antônio Júnior, e os já mencionados acima.
- A todos meus amigos, pela presença, pelas conversas e pelos momentos nestes anos; impossível mencionar todos, mas em especial aqueles que aguentaram os mais variados temas de monografia durante os últimos anos e contribuíram para este trabalho: Rodrigo Castello Branco, Tiago Castro Gomes, Hudson Dal Ben, Monike Mar, Thiago Cabrera, Caíque Mello, Igor Andrade, Suzana Torres Correa, Fabrício Felice, Leandro Melo e Larissa Jacheta Riberti; e a todos os meus companheiros de sessões de cinema pelos inúmeros debates e momentos compartilhados.
- A Bárbara Rangel e José Quental por todas as dicas, textos e sugestões.
- A Vitor Medeiros pela recomendação e pelos ótimos momentos de descontração.
- Aos entrevistados, por terem gentilmente compartilhado comigo suas experiências e suas opiniões: Carlos Alberto Mattos, Carlos Eduardo Pereira, Chalida Uabumrunjit, Débora Butruce, Gilberto Santeiro, Hernani Heffner, Inês Aisengart Menezes, João Luiz Vieira, José Carlos Avellar e Raphael Fonseca.
- A Simon & Garfunkel e The Magnetic Fields, que tranquilizaram meus momentos de escrita.
- að viku okkar saman.
- E finalmente, aos meus pais e a parte da minha família, pelo incondicional apoio em minhas escolhas e decisões.

It would be nice if our institutions could be as good as the best individual can be as a citizen (...) Cynical of me, but look around at the world we live in, where and who are the visionaries, how long does any institution chart a good course and keep the course, or understand how to adjust to new challenges. It's a human dilemma as well (Edith KRAMER apud USAI et al., 2008, p. 230).¹

¹ TRADUÇÃO

RESUMO

Este trabalho busca entender o que é curadoria cinematográfica e como ela se aplica nas salas de repertório do Rio de Janeiro no período entre 2006 e 2013. Para tanto se buscou definições teóricas de curadoria, tanto no mundo das artes, quanto as específicas sobre cinema, um campo que conta com pouca bibliografia especializada. Além dos exemplos teóricos, vários modelos de programação em salas de repertório foram analisados e foram conduzidas entrevistas com programadores e curadores. Foram escolhidas seis cinemas do Rio de Janeiro para uma análise mais detalhada de sua programação e de possíveis atividades curatoriais.

Palavras chaves: Curadoria; Programação; Salas de repertório; Rio de Janeiro; Salas de cinema.

ABSTRACT

...

Palavras chaves: Curatorship; Film curatorship; Film programming; Repertory houses; Rio de Janeiro; Movie theaters

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - CURADORIA E CINEMA	16
1.1 A HISTÓRIA DA CURADORIA	18
1.2 MUSEUS E CINEMA	20
1.3 MUSEUS DO CINEMA, CINEMATECAS	23
1.4 OUTRAS SALAS DE REPERTÓRIO	28
1.5 CURADORIA-ARQUIVO E CURADORIA-ACESSO	31
1.6 A FUNÇÃO SOCIAL DE UMA SALA DE REPERTÓRIO	34
CAPÍTULO 2 - A PROGRAMAÇÃO NAS SALAS DE REPERTÓRIO	37
2.1 CURADOR OU PROGRAMADOR?	38
2.2 DIFERENTES MODOS DE PROGRAMAR	44
2.2.1 Programação Livre	46
2.2.2 Retrospectivas Completas	49
2.2.3 Mostras temáticas	51
2.3 A FALTA DE CÓPIAS E TRANSIÇÃO AO DIGITAL	55
2.4 O CINEMA ALÉM DO FILME E O FILME ALÉM DO CINEMA	61
CAPÍTULO 3 - SALAS DE REPERTÓRIO NO RIO DE JANEIRO (2006-2013)	65
3.1 CINEMATECA DO MAM	67
3.2 INSTITUTO MOREIRA SALLES	73
3.3. CCBB - RIO	76
3.4 CAIXA CULTURAL	83
3.5 ODEON	86
3.6 ESPAÇO ITAÚ DE CINEMA (ANTIGO UNIBANCO ARTEPLEX)	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
ENTREVISTAS	96
FILMOGRAFIA	96
INSTITUIÇÕES MENCIONADAS	97
MOSTRAS MENCIONADAS	98
BIBLIOGRAFIA	101

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

MATEUS NAGIME

CURADORIA E PROGRAMAÇÃO DE FILMES NAS SALAS DE REPERTÓRIO DO RIO
DE JANEIRO: 2006-2013

Trabalho monográfico apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção de título de bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Cinema

Orientador: Prof. Dr. RAFAEL DE LUNA FREIRE

Niterói
2013

aos meus pais,
por tudo.

AGRADECIMENTOS

- A Rafael de Luna, por sua orientação dedicada, paciente e energética, que foi fundamental para manter o foco necessário; este trabalho não teria sido o mesmo sem a sua contribuição.
- A Elianne Ivo, companheira de viagem, cuja ajuda foi indispensável tanto para o meu período uffiano quanto para o meu intercâmbio.
- A João Luiz Vieira que despertou o meu interesse pela teoria cinematográfica e academia lá na primeira semana da UFF.
- A Hernani Heffner, pelas aulas na UFF, na PUC, no MAM, nos cursos, e principalmente na vida; e especialmente por sua extrema generosidade em compartilhar tudo.
- A Natália de Castro Soares, pela atenciosa leitura deste trabalho; e pela luta e inspiração em todos esses anos, profissionalmente e, sobretudo, pessoalmente.
- A Carlos Roberto de Souza e Lila Foster pelas revisões minuciosas e comentários precisos.
- A meus professores, na UFF e Paris 8, por todo o conhecimento que me passaram durante os anos, em especial a Roberto Souza Leão, Jean-Baptiste Hennion, Maria Cristina Ferraz, Antônio Serra, Fabián Nuñez, Hélio Carvalho e Antônio Júnior, e os já mencionados acima.
- A todos meus amigos, pela presença, pelas conversas e pelos momentos nestes anos; impossível mencionar todos, mas em especial aqueles que aguentaram os mais variados temas de monografia durante os últimos anos e contribuíram para este trabalho: Rodrigo Castello Branco, Tiago Castro Gomes, Hudson Dal Ben, Monike Mar, Thiago Cabrera, Caíque Mello, Igor Andrade, Suzana Torres Correa, Fabrício Felice, Leandro Melo e Larissa Jacheta Riberti; e a todos os meus companheiros de sessões de cinema pelos inúmeros debates e momentos compartilhados.
- A Bárbara Rangel e José Quental por todas as dicas, textos e sugestões.
- A Vitor Medeiros pela recomendação e pelos ótimos momentos de descontração.
- Aos entrevistados, por terem gentilmente compartilhado comigo suas experiências e suas opiniões: Carlos Alberto Mattos, Carlos Eduardo Pereira, Chalida Uabumrungjit, Débora Butruce, Gilberto Santeiro, Hernani Heffner, Ines Aisengart Menezes, João Luiz Vieira, José Carlos Avellar e Raphael Fonseca.
- A Simon & Garfunkel e The Magnetic Fields, que tranquilizaram meus momentos de escrita.
- að viku okkar saman.
- E finalmente, aos meus pais e a parte da minha família, pelo incondicional apoio em minhas escolhas e decisões.

Seria bom se as nossas instituições pudessem ser tão boas quanto o melhor indivíduo pode ser como um cidadão (...) Podem me chamar de cínica, mas olhem em volta no mundo em que vivemos, quem e onde estão os visionários, por quanto tempo qualquer instituição consegue percorrer um bom percurso e permanecer nele, ou entender como se ajustar aos novos desafios. É um dilema humano também.

(Edith KRAMER apud CHERCHI USAI et al., 2008, p. 230).¹

¹ Tradução do original em inglês: “It would be nice if our institutions could be as good as the best individual can be as a citizen (...) Cynical of me, but look around at the world we live in, where and who are the visionaries, how long does any institution chart a good course and keep the course, or understand how to adjust to new challenges. It’s a human dilemma as well”.

RESUMO

Este trabalho busca entender o que é curadoria cinematográfica e como ela se aplica nas salas de repertório do Rio de Janeiro no período entre 2006 e 2013. Para tanto se buscou definições teóricas de curadoria, tanto no mundo das artes, quanto as específicas sobre cinema, um campo que conta com pouca bibliografia especializada. Além dos exemplos teóricos, foram analisados vários modelos de programação em salas de repertório e conduzidas entrevistas com programadores e curadores. Ao fim, seis cinemas do Rio de Janeiro foram selecionadas para uma análise mais detalhada de sua programação e de possíveis atividades curatoriais.

Palavras chaves: Curadoria; Programação; Salas de repertório; Rio de Janeiro; Salas de cinema; Década de 2000 e 2010.

ABSTRACT

This study aims to understand what is behind a film curatorship and how it was applied between 2006 and 2013 on the Repertory film programming of Rio Janeiro. To this goal, theoretical definitions of curatorship, both on fine arts and the ones involving cinema, were searched, even if the later has a somehow limited bibliography. Beside this theoretical approach, several film repertory programs from around the world were analyzed and interviews were conducted with programmers and curators. In the last section, six movie theaters from Rio de Janeiro were selected to a closer view regarding its programming and possible curatorial activities.

Keywords: Curatorship; Film curatorship; Film programming; Repertory houses; Rio de Janeiro; Movie theaters; 2000s and 2010s.

SUMÁRIO

0. INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - CURADORIA E CINEMA	16
1.1 A HISTÓRIA DA CURADORIA	18
1.2 MUSEUS E CINEMA	20
1.3 MUSEUS DO CINEMA, CINEMATECAS	23
1.4 OUTRAS SALAS DE REPERTÓRIO	28
1.5 CURADORIA-ARQUIVO E CURADORIA-ACESSO	31
1.6 A FUNÇÃO SOCIAL DE UMA SALA DE REPERTÓRIO	35
CAPÍTULO 2 - A PROGRAMAÇÃO NAS SALAS DE REPERTÓRIO	39
2.1 CURADOR OU PROGRAMADOR?	40
2.2 DIFERENTES MODOS DE PROGRAMAR	46
2.2.1 Programação Livre	49
2.2.2 Retrospectivas Completas	51
2.2.3 Mostras temáticas	54
2.3 A FALTA DE CÓPIAS E TRANSIÇÃO AO DIGITAL	58
2.4 O CINEMA ALÉM DO FILME E O FILME ALÉM DO CINEMA	63
CAPÍTULO 3 - SALAS DE REPERTÓRIO NO RIO DE JANEIRO (2006-2013)	66
3.1 CINEMATECA DO MAM	69
3.2 INSTITUTO MOREIRA SALLES	75
3.3 CCBB – RIO	78
3.4 CAIXA CULTURAL	84
3.5 ODEON	87
3.6 ESPAÇO ITAÚ DE CINEMA (ANTIGO UNIBANCO ARTEPLEX)	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
INSTITUIÇÕES MENCIONADAS	97
MOSTRAS MENCIONADAS	99
BIBLIOGRAFIA	103
ENTREVISTAS	106
FILMOGRAFIA	106

INTRODUÇÃO

O que é curadoria e como ela se aplica na programação de filmes? Esta é a pergunta básica que norteará os rumos deste trabalho. A questão é complicada, por percalços teóricos e práticos: enquanto existem pouquíssimos trabalhos acadêmicos sobre o assunto, as próprias atividades de programação e curadoria ao mesmo tempo em que tem características próprias, se confundem muitas vezes no dia-a-dia de cinematecas e outras instituições. Afinal, são coisas diferentes ou mera questão de nomenclatura?

Enquanto existem muitos trabalhos já realizados sobre curadoria de arte, sua transição para o meio cinematográfico não é feita de modo suave, sendo necessário respeitar as diferenças intrínsecas ao cinema, outro ponto que será tratado no trabalho. Porém, nos últimos anos alguns teóricos e especialmente preservadores audiovisuais têm dado uma atenção maior ao debate.

Nesse sentido, o lançamento de *Film curatorship: archives, museums and the digital marketplace*, em 2008, foi marcante para a área. Mais do que tentar criar uma definição fechada para o que seria a curadoria cinematográfica - algo que eles acabam propondo no fim - os veteranos arquivistas Paolo Cherchi Usai (italiano, então Diretor da National Film and Sound Archive Australia e atual Curador Sênior da George Eastman House) e David Francis (antigo Curador do British National Film Archive e Chefe da divisão de filmes, broadcasting e gravações sonoras da Library of Congress dos Estados Unidos) batem papo e trocam e-mails com os arquivistas austríacos Alexander Horwath, Diretor da Österreichisches Filmmuseum (Museu do cinema austríaco) e Michael Loebenstein (então colega de Horwath e hoje responsável pelo National Film and Sound Archive Australia). Foi a instituição com sede em Viena que lançou o livro que se transformou nos últimos anos em uma referência para programações de vanguarda e escolhas curatoriais arriscadas e inovadoras.

Em 2009 a publicação de *Film curatorship* ainda repercutia no mundo da preservação audiovisual. Como resposta, Jesper Andersen, então responsável pela programação do Danish Film Institute/Cinematheque fez um balanço detalhado das programações oferecidas pelas principais cinematecas europeias e norte-americanas: Foram 13 instituições visitadas e 16 profissionais (identificados como "programmers and curators")² entrevistados. O resultado foi

² "Programadores e curadores".

publicado em um artigo para o *Journal of Film Preservation*, intitulado *Showing a film is not enough: on Cinematheques in Western Europe and North America*.

Andersen alega que os membros da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) nunca trocaram informações quanto à programação e atividades de exibição promovidas por essas instituições no mesmo volume dado à preservação, restauração e outras questões técnicas, o que ele aponta como uma falha. A informação não procede, já que as cinematecas afiliadas constantemente enviam por correio suas programações para as colegas da Federação. Ao menos dois congressos foram realizados em torno da programação (o de 1989 em Lisboa e 1992 em Montevideu),³ além do tema ter estado presente em maior ou menor grau em outros simpósios (como o de São Paulo em 2006, justamente o ano em que se inicia o recorte temático deste trabalho, ou o de Buenos Aires em 2009).⁴ Porém, o pouco cuidado com que a FIAF trata sua própria história pode ajudar um pouco a alimentar essa avaliação.

A FIAF também estabeleceu em 1991 a *Comissão de programação e acesso às coleções*. Ela foi responsável por auxiliar trabalhos sobre o tema nos simpósios mais recentes e estimulou o lançamento dos livros *The advanced projection manual* (editado pela Cinemateca norueguesa) e *FIAF digital projection guide*, além de ter editado o *Declaration on fair use and access*.⁵ Ela se preocupa mais com aspectos relacionados às coleções e arquivos do que exatamente à programação, porém desempenha um papel fundamental no intercâmbio de cópias entre as instituições filiadas. Desde sua criação também se nota um aumento significativo de artigos sobre o tema no *Journal of Film Preservation*, periódico semestral editado pela Federação.

Nos últimos anos, várias outras publicações foram lançadas abordando o tema da curadoria nos arquivos de filmes e especialmente da programação, descrevendo e debatendo as escolhas curatoriais envolvidas, geralmente estudando casos específicos ou protagonistas da área. Ao mesmo tempo, as principais salas de repertório, incluindo aí as cinematecas, criaram sites, estabelecendo assim uma maior conexão com o público local e internacional, possibilitando a programadores do mundo inteiro uma fonte de inspiração mais ampla para suas atividades.

³ Em 1990, um livro foi lançado pela Cinemateca Portuguesa com todos os detalhes sobre o simpósio do ano anterior: *Rediscovering the role of Film Archives: to preserve and to show: papers and debates of the international symposium*. Já o congresso do Uruguai, o primeiro na América do Sul, teve como tema principal “Programming in Film Archives”.

⁴ Em 2009, no 65º Congresso de Buenos Aires, o tema do simpósio principal foi “Cinematecas em busca de suas novas audiências”.

⁵ O texto em inglês pode ser lido no site da FIAF: [<http://fiagnet.org/uk/members/Fair%20Use.html>] Último acesso em 30 de junho de 2013.

Paralelamente, o mundo museológico também começou a tentar teorizar a curadoria, traçando um caminho histórico da atividade. Alguns dos trabalhos dialogam com questões audiovisuais, mas temos que nos lembrar constantemente que a visão de museus para "exibição de imagens em movimento" difere em inúmeros aspectos da cinematográfica. Discutiremos estas questões no primeiro capítulo, mas já percebemos o quanto é importante fugir de definições fechadas ou vagas, já que por vezes elas podem ser demasiadamente restritivas ou abrangentes.

Além do *Film curatorship* e do artigo para a *Journal of Film Preservation*, outro texto servirá de base para as discussões teóricas abordadas no trabalho: O artigo *Repertory film programming: a critical symposium* publicado na edição de primavera de 2010 da revista americana *Cineaste*. O editor Jared Rapfogel entrevistou 17 pessoas (14 entrevistas foram publicadas na revista e três disponibilizadas *online*), então responsáveis pela programação em salas de cinema norte-americanas (o conceito continental da palavra, incluindo o Canadá) que exibem filmes fora do circuito comercial e suas respostas nos revelam muito dos diferentes modelos de curadoria e programação, de acordo com o perfil da instituição.

As salas de cinema atualmente não exibem somente filmes em película e lutar contra isso é uma perda de tempo. Enquanto várias salas programam obras cinematográficas em formato digital, outras passam esporadicamente outros materiais audiovisuais, como apresentações musicais, ópera, esportes, etc. A vídeo-arte, que era geralmente vista como um pária tanto para as salas de cinema e arquivos de filmes quanto para os museus de arte, hoje ganha, mesmo que timidamente, espaço na programação. Os tempos mudaram e as novas tecnologias forçam as instituições responsáveis pela exibição a repensarem suas políticas de programação e acesso aos materiais (MEYER, 2005, p. 15).

Tal conceito é ainda algo distante do cotidiano de cinematecas e outras salas de repertório, mas algo que começa a tomar forma. Poucos programadores e curadores cinematográficos refletem sobre o que exibem e como o fazem, resultando em pouca troca de informações sobre o processo. Também parecem distantes de conseguir estabelecer posições mais claras sobre a função de suas atividades, e das instituições em um sentido mais amplo, assim como o grau de comprometimento artístico, cultural e político que suas programações devam ter.

Por questões práticas, propomos aqui algumas definições de nomenclaturas a serem utilizadas neste trabalho para orientar o seu entendimento.

Entendemos como Salas de repertório aquelas salas de cinema que não se dedicam a exibir filmes recém-lançados no mercado. Por mais que algumas dessas estreias possam ser programadas, também são exibidos frequentemente nesses espaços filmes mais antigos ou mesmo filmes contemporâneos que já passaram pelas salas comerciais em um passado recente ou ainda não foram distribuídos comercialmente. Esse conjunto de obras é denominado de filmes de repertório, por não se encaixar a uma lógica de mercado. Em alguns casos, as próprias salas se tornam distribuidoras ou se associam a companhias já existentes, lançando filmes localmente. Feito de forma moderada, tais ações inclusive podem reforçar a programação de filmes de repertório ao trazer um maior público para o espaço.

Quanto a instituições, independentemente de como elas se intitulam, adotaremos a seguinte definição, a partir de várias fontes e um entendimento próprio: Um Arquivo de Filmes é quando se possui um acervo de filmes, mas não se oferece diretamente a exibição de forma constante em um local próprio;⁶ Museu de Cinema é um espaço que se assemelha ao conceito de museu como conhecemos, possuindo uma sala de exposições, lembrando um museu no sentido tradicional do termo, e se dedica a exibição de artefatos, como objetos dos mais variados tipos relacionados ao cinema; a Cinemateca é quando duas das principais etapas da preservação estão englobadas: existe tanto um arquivo de materiais quanto a prática de exibição de filmes de repertório em uma sala de sua propriedade.⁷ A maioria das cinematecas também possui uma sala de exposições, semelhante ao museu de cinema, seja uma mera presença de artefatos no *hall* de entrada ou um enorme espaço de exposição, seguindo padrões museológicos. A cinemateca é um dos exemplos de sala de repertório.

É importante ressaltar aqui a diferença de Museu de cinema, citado acima, do Museu do cinema, nomenclatura escolhida por várias instituições na Europa para adequar o conceito de Cinemateca como um grande museu dedicado ao cinema, tendo a sala de exposições como ponto principal. Essa relação será discutida no subcapítulo 1.3, a partir da página 22.

Como uma das principais características das salas de repertório é a apresentação da forma original de fruição, resolvi ser fiel a este conceito ao incluir sempre nas notas de rodapé as citações como eu tive acesso, quase todas no idioma originalmente publicado. Tal

⁶ Internacionalmente podemos pensar em casos em que o arquivo é apoiado pelo Estado, como o CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, localizado em Bois d'Arcy, subúrbio de Paris. No Brasil, existem os acervos do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) ou Arquivo Nacional, ambos no Rio de Janeiro. Este, inclusive, exibe filmes esporadicamente, promovendo em sua sede um festival anual, Recine, destinado aos filmes de arquivo.

⁷ Ou em alguns casos muito específicos, na falta de uma instalação própria, a programação acontece em uma sala parceira, mas cujas atividades se confundem. Nos países hispânicos se usa o termo Filmoteca, considerado conceitualmente sinônimo para Cinemateca.

informação é importante para percebermos a falta de livros sobre exibição e curadoria cinematográfica da história das cinematecas, festivais e salas de repertório no Brasil, enquanto a bibliografia no exterior aumenta consideravelmente. Ao falar de conceitos, tento sempre incluir no corpo do texto o original e o equivalente em português, seja ele já existente ou criado (e/ou interpretado) para este trabalho, a fim de evitar confusões.

Para facilitar a compreensão do texto quanto aos nomes de instituições internacionais mencionadas, foi incluído ao final um glossário com os nomes originais, traduções livres para português, e nomes com as quais elas são conhecidas pela comunidade internacional. Caso do Thai Film Archive (Public Organization) por exemplo, tradução do incompreensível para olhos ocidentais หอภาพยนตร์(องค์การมหาชน), mas que pode ser mencionado pelo equivalente português em versão curta, Arquivo de filmes tailandês. O mesmo caso com instituições nacionais cujos nomes oficiais são grandes, para ajudar na fluência do texto.

Todos os nomes de instituições ligadas a guarda e/ou exibição de filmes, tais como arquivos de filmes, salas de repertório, cinematecas, museus de cinema, etc. serão grifados em sublinhado. Já os nomes das mostras e eventos serão incluídos sublinhado e em itálico. Os nomes de publicações, seja revistas, livros e artigos, em itálico e negrito e o nome dos filmes em itálico.

A estrutura básica da monografia será como se segue: O primeiro capítulo se dedicará a um entendimento do que é a curadoria e como ela surgiu em um universo artístico e migrou para o ambiente cinematográfico com todas as questões que ela abarca. O segundo capítulo tem foco nas salas de repertório e suas programações. Dividiremos os estilos de programação e serão levantadas questões de curadoria decorrentes a ações de programação.

Nos dois primeiros capítulos serão mencionados exemplos retirados de programação e de curadoria cinematográfica em salas de repertório de todo o mundo. Tentaremos traçar, a partir destas referências e reflexões próprias, os mais variados caminhos para a curadoria e programação de filmes.

Em seguida, no terceiro capítulo, serão apresentadas as programações de seis locais de exibição no Rio de Janeiro, que contemplam treze salas de cinema. Dentre estes, se encontram dois braços culturais de grandes bancos governamentais: o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-Rio), a Caixa Cultural Rio de Janeiro - cada um com duas salas de projeção; uma sala de cinema com caráter próprio e algumas distinções dentro de um circuito comercial: o Odeon (hoje Odeon Petrobras) pertencente ao Grupo Estação; um complexo de salas pertencente ao circuito comercial: o Espaço Itaú de Cinema (antigo Unibanco Artepelex); uma instituição

privada voltada para a prática de programas culturais, entre elas o audiovisual: o Instituto Moreira Salles (IMS); e, por fim, uma instituição sem fins lucrativos voltada para a preservação e exibição de imagens em movimento que também é atrelada a um organismo particular, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

São seis instituições com histórias bem distintas, assim como funções diferenciadas, apesar de todas terem em comum o fato de exibirem prioritariamente, com exceção do Espaço Itaú de cinema, filmes de repertório, durante o período abordado, de 2006 a 2013, justificando a entrada do Odeon na lista. Este cinema, a partir de 2006 deixou de ser uma sala de repertório para contar com uma programação essencialmente uniforme e comercial, que será melhor explicada no capítulo 3. De forma geral ele representa o Grupo Estação, que contou nestes últimos anos com algumas exibições esporádicas de retrospectivas e filmes antigos no Estação Laura Alvim, Estação Paissandu e Estação Botafogo,⁸ ou durante as semanas de Festival do Rio, mas nada que mereça uma maior atenção pela falta de frequência destas atividades. O Espaço Itaú de Cinema foi incluído na análise por apresentar algumas características curatoriais dignas de serem enumeradas em um espaço próprio, mesmo que a programação de filmes de repertório não seja sua prioridade.

Além do Grupo Estação e do Espaço, outras salas no Rio de Janeiro exibem filmes de repertório em alguns momentos do ano: o Centro Cultural dos Correios e o Centro Cultural da Justiça Federal abrigam mostras e eventos. O Consulado da França, através da Maison de France, tem exibição regular de dois filmes a cada segunda-feira, geralmente escolhidos entre cópias de seu acervo. É a última ação do tipo por um espaço diplomático na cidade, após o abandono da prática por vários consulados. O Oi Futuro, espaço que certamente dialoga com algumas experimentações na videoarte mencionados no primeiro capítulo, ficou de fora por não ter seu perfil voltado ao de programação de filmes. Em Niterói, região metropolitana, funcionou por muitos anos o Cine Arte UFF, desde 2009 fechado para reformas, que exibia muitos filmes de repertório desde clássicos até filmes em final de carreira no circuito comercial.

O terceiro capítulo, por fim, se apresenta como uma análise dos temas apresentados até então. A partir da teoria do primeiro capítulo e de exemplos do segundo, analisaremos a presença desses espaços na vida cultural da cidade, levando em conta que atualmente é impossível pensar em cinema sem lembrar das facilidades que o vídeo doméstico e

⁸ Destes, só o Estação Botafogo continua aberto. Enquanto o Cinema Paissandu fechou as portas de vez em 2008, a Casa de Cultura Laura Alvim interrompeu as atividades em 2012, voltando a exhibir filmes em 2013, sem pertencer mais ao Grupo Estação.

especialmente a internet trouxeram e em como esse panorama deve alterar - ou não - o caráter das mostras e programações.

Se torna necessário ao analisar os diferentes casos de curadoria e programação no Brasil e no exterior não somente avaliar a qualidade dos filmes escolhido, ou dos trabalhos extra-filme realizados, assim como o critério de seleção seja dos títulos ou dos materiais. É importante perceber como este trabalho é realizado, levando em conta as peculiaridades de cada país, cidade e instituição. Como veremos ao longo do texto, não basta copiar uma seleção de filmes ou uma certa atividade para algo que funciona após anos em prática em um país como a França, por exemplo, ter sucesso em poucos meses no Brasil. A análise de modelos internacionais certamente nos ajuda a comparar com a situação brasileira, mas devemos ter um cuidado extra para entender as diferenças, seja de ordem cultural, histórica, política ou econômica.

Apesar de boa parte do trabalho ter sido realizada através de entrevistas ou ainda fontes secundárias, como livros, artigos e críticas, é impossível deixar a primeira pessoa de lado. Além de autor destas linhas, fui justamente entre 2006 e 2013 espectador das salas de cinema do Rio de Janeiro, frequentador das mostras, retrospectivas, acompanhador por vezes assíduo e por vezes nem tanto da programação desses espaços.

O recorte temporal, portanto, se explica por este caráter pessoal: cresci em Campos dos Goytacazes, uma cidade do norte fluminense que contava apenas com salas de cinema em shopping centers exibindo os últimos grandes lançamentos. Exibições de filmes antigos ficavam restritas a mostras temáticas realizadas por centros culturais e cineclubes, a partir de sofridas cópias em VHS ou lançamentos em DVD. Ao me mudar para Niterói, em 2006, comecei a frequentar imediatamente e vorazmente as salas de repertório no Rio de Janeiro, conhecendo bem sua programação. Como o tema deste trabalho passa por vivências que eu tive, creio que a escolha dos anos é uma boa forma de demarcar e deixar a avaliação o mais próximo possível da minha experiência que tive.

A minha própria trajetória de cinéfilo se confunde bastante com a história das programações cariocas nos últimos anos. Foram nelas em que descobri e me apaixonei por Yasujiro Ozu e Andy Warhol ou me decepcionei com Júlio Bressane e Jean-Luc Godard (apenas para redescobri-lo anos mais tarde na tela do computador); conheci filmes clássicos, esquecidos, cults e raros, novas formas de se fazer, ver e mostrar o cinema. Durante um intercâmbio em Paris entre 2011 e 2012, outras maneiras de criação de programação cinematográfica se mostraram viáveis, ampliando o debate sobre como as instituições podem

se aproveitar melhor de seus espaços e profissionais e como estes podem apresentar formas mais originais de se programar.

Foi a partir de seminários e conferências, aulas nas universidades, durante debates nas rodas de trabalho e com amigos em várias instâncias mundo afora, e especialmente durante as muitas e muitas e muitas sessões de cinema (nas salas de cinemas e fora delas) das quais participei, que este trabalho surgiu.

Passa ao largo dele, é sempre bom ressaltar, fazer uma comparação rasteira entre a programação que se passa no Rio de Janeiro (e no Brasil) com a europeia/norte-americana, tentando transpor experiências destas naquela. Determinados fatores indicam qual caminho cada instituição, profissional e programação deva seguir. Mais importante que copiar um modelo é criar um adequado à realidade da instituição e ao seu panorama político, social e cultural.

CAPÍTULO 1

CURADORIA E CINEMA.

Curadoria é uma atividade que nasceu com as primeiras coleções de arte, porém somente a partir da segunda metade do século XX a figura de um Curador começou a se tornar essencial no mundo das artes. A questão da nomenclatura esconde uma questão muito mais ampla, pois a curadoria se exerce não simplesmente através de um título ou uma função e sim, a partir de uma prática.

Muitas vezes seu ofício é confundido com o de um programador ou organizador. Porém, ao contrário deste, confia-se ao curador o estabelecimento de "um fio condutor conceitual para organizar a mostra nos seus mais diversos aspectos" (SANTOS, 2011, p. 4). Enquanto o programador monta um programa sem levar em conta maiores questões, de forma burocrática e rotineira, o curador deve ter em mente vários fatores.

Entre eles, estão: a ordem dos produtos selecionados; o suporte, o local em que eles serão exibidos, as condições ambientais e espaciais envolvidas; a seleção e organização dos objetos; descrição ou comentários, visuais, sonoros ou textuais; atividades e objetos extra-exibição; treinamento de funcionários responsáveis por tirar dúvidas, etc. Em suma, qualquer interferência que possa auxiliar na assimilação e compreensão da obra e do tema pelo espectador e que faça com que ele possa relacioná-los a um contexto mais amplo, seja ele social, político, artístico, cultural, pessoal, profissional ou meramente cinematográfico.

A definição de curador e curadoria, porém, ainda está sendo estudada e definida pelo meio acadêmico e artístico, justamente por ser uma profissão muito nova. Muitos museus, e locais de exibição artística (incluindo naturalmente, a cinematográfica) sentiram a necessidade de incluir em sua equipe um curador, para auxiliar tanto na relação do público com a instituição, quanto para se qualificar em um cenário internacional de museus e centros culturais.

Essa falta de definição dá margem para que, por vezes, atividades de curadoria sejam lideradas por outros funcionários e afastando curadores do que deveriam ser suas atividades principais. Faltam noções bem claras do que deve ser o papel do curador, sua posição dentro da hierarquia das instituições e, como veremos, isso afeta especialmente o meio cinematográfico, que possui características tão distintas.

O trabalho de curadoria tem como principal função, independentemente do perfil da instituição, a de servir como uma ponte entre a arte e o público, como um filtro que ajude o espectador a contextualizar a obra que está sendo apresentada, apontar caminhos, seja de forma direta (através de palestras, debates ou textos) ou de forma indireta, deixando suas escolhas de programação guiar o espectador. A curadoria não deve ser restritiva, deve levar o público a interpretar a obra por si só, através de pistas, sugestões, desafios. A curadoria bem-sucedida é aquela que auxilia o público na avaliação do material apresentado (e seu conteúdo), mas não impõe um gosto ou exigência pré-concebidos.

A curadoria, de qualquer forma, não deve ser realizada por apenas um funcionário, ou mesmo um grupo. Toda a equipe da instituição deve e pode propor ideias, apontar caminhos, tendo como bem comum o sucesso de seu trabalho diante do público. Paolo Cherchi Usai aponta lá no fim de *Film curatorship* (p. 224) esperar que "um dos objetivos do livro, ao meu ver, é demonstrar que praticamente todos os que trabalham dentro de um arquivo de filmes ou de uma cinemateca exercem potencialmente uma função curatorial".⁹

Em um discurso intitulado *The Lindgreen Manifesto: The Film Curator of the future*, Cherchi Usai aponta que "um bom curador nunca reivindicará ser um curador. A curadoria não é sobre o curador. É sobre os outros".¹⁰ Essa relação de compartilhamento, seja com sua própria equipe, instituição, seja com a sociedade, é fundamental para uma boa curadoria.

Ao mesmo tempo em que o curador deve estar aberto a sugestões e tendências, deve tomar cuidado para não se abrir demais e assim deixar escapar a direção que uma instituição deve tomar. Ele deve tomar uma decisão consciente de todos os riscos, desafios e armadilhas e defendê-la. O cineasta experimental austríaco Peter Kubelka leva ao extremo esse pensamento ao defender que "A democracia é, infelizmente, suscetível a compromissos quando se trata de arte" (2010, p. 18).¹¹

O trabalho de curadoria não tem fim, o que permite que, naturalmente, instituições e profissionais mudem de ideias quanto a práticas e visões de trabalho, alterem o percurso,

⁹ Tradução do original: "in my view, one of the goals of our book is to demonstrate that virtually every position in a film archive or museum potentially plays a curatorial function".

¹⁰ No original, "a good curator will never claim to be a curator. Curatorship is not about the curator. It is about the others"; Parte de um discurso feito para o Ernest Lindgren Memorial Lecture em 24 de agosto de 2010 no BFI Southbank, complexo de exibição do British Film Institute e reproduzido na edição 84 de *Journal of Film Preservation* (2011, p. 4)

¹¹ "Die Demokratie ist, wenn es um die Kunst geht, leider kompromissanfällig". A afirmação foi em resposta a pergunta de Stefan Grisseemann: "Kann ein wie auch immer hochgebildetes Individuum im Alleingang die Essenz des ganzen Kinos erfassen? Müsste man dazu nicht wenigstens eine Cinephilen-Gruppe rekrutieren?". Tradução para a pergunta: "Poderia, de alguma forma, apenas um indivíduo altamente educado abarcar sozinho todo o cinema? Não precisaria para tanto recrutar ao menos um grupo de cinéfilos?".

tomem atitudes completamente novas e por vezes contraditórias com ações anteriores. Tal mutação, a ser pensada cuidadosamente, reforça o papel de agente de informação e conhecimento por parte da instituição, quando tal ação é explicada de forma transparente ao público, mesmo que não sejam necessários os detalhes ou pormenores de tais mudanças de posição.

A curadoria não deve ser vista como um privilégio e sim como uma responsabilidade, a de transmitir criações e conhecimento de uma sociedade, sempre contextualizando a obra e o artefato pela qual ela é exibida, levando um conhecimento especializado ao público e sabendo reconhecer deste suas necessidades e anseios (EDMONDSON, 2013).

Também é seu dever, portanto, perceber os rumos e destinos da instituição, e de todo ambiente social no qual ela está inserida, seja restrito a um ambiente geográfico (o bairro, a cidade, o país, etc.), mas não somente: hoje, num mundo globalizado informações e sensações são trocadas rapidamente e fenômenos surgem constantemente. Uma boa curadoria é aquela que consegue dialogar com este novo mundo que surge a cada dia, com ousadia e cautela para não se afobar em tentar ser moderna e perder a dimensão de seu trabalho.

A programação é a parte mais visível da curadoria, e seu primeiro passo diante do público, mas não se esgota por si só. A contextualização do material não pode ser feita de forma excessiva para não parecer algo pedante, mas outros passos como palestras, apresentações, debates, catálogos, sites, livros, podem servir de base para o espectador em seu contato com a obra ou o conjunto de obras. Ao apresentar um debate quanto ao futuro das salas de repertório no Simpósio crítico da edição da revista americana *Cineaste* seu editor escreveu:

O consenso encontrado é que a programação de filmes, quando bem feita, ajuda a criar um diálogo, colocando filmes diferentes em diálogo uns com os outros e promover uma consciência de que trabalhos individuais fazem parte de uma obra mais completa, de uma tradição, uma época histórica ou como partes de uma conexão de relações e interconexões — algo que é facilmente perdido quando se passa os olhos na enorme quantidade de filmes disponíveis hoje em vídeo ou na internet.

(RAPFOGEL, 2010, p. 38) ¹²

1.1 A HISTÓRIA DA CURADORIA

¹² “The consensus here is that film programming, at its best, helps start a conversation, putting different films in dialog with each other and fostering an awareness of individual works as part of an œuvre, a tradition, an historical era, or a nexus of relationships and interconnections—something that is easily lost when shopping among the hordes of films available on video or on-line.”

O museu, na forma em que ele é conhecido hoje, nasceu da Revolução Francesa, como uma forma de valorizar a identidade nacional, incluído aí seu patrimônio artístico e histórico, além de seu poder financeiro e cultural.¹³ Na virada do século XVIII para o XIX é instituída a função do *Conservateur*, aquele que deve ajudar a preservar as coleções junto com o trabalho do *Comissaire*, "responsável pela manutenção de uma ordem, por uma tradição narrativa, um cânone artístico" e que seria traduzido para *Curator* em inglês (LUCIO, p. 2).

A pesquisadora e curadora de arte Rejeane Cintrão aponta que uma figura importante para a consolidação da curadoria foi Alexander Dorner, diretor do Landesmuseum em Hannover, entre 1922 e 1937.

Dorner passou a reunir as obras visando seu contexto original, criando salas especiais com unidade narrativa e acompanhadas de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro da exposição – buscando uma ambientação especial para cada época. As salas medievais, por exemplo, eram escuras, enquanto as do Renascimento, brancas com elementos estruturais de arquitetura (CINTRÃO, 2010, p. 34).

Em 1981, o cargo de Curador é estabelecido em terras brasileiras na Bienal de São Paulo. Já na década de 1990, vários cursos de pós-graduação em curadoria surgem pelo mundo, criando mais e mais pessoas interessadas na área. No Brasil ainda existe uma carência de formação. Os primeiros mestrados e especializações em curadoria estão apenas surgindo recentemente. No mundo existem poucos mestrados sobre curadoria cinematográfica, todos muito caros, nos Estados Unidos e Europa ocidental.¹⁴

O papel de curadoria de arte também pode ser realizado fora de uma exposição. Ao escrever um livro sobre um determinado tema, um historiador ou pesquisador está interpretando determinadas obras, pondo-as em contexto, com a possibilidade mesmo de

¹³ Afinal, as primeiras coleções foram aquelas formadas através de grandes aquisições particulares afortunadas e espólios de guerra e invasões por parte de nações e poderes públicos.

¹⁴ As principais universidades que possuem programa de pós-graduação em preservação audiovisual são: O Moving Image Archiving and Preservation (MIAP) da Universidade de Nova Iorque (NYU), voltado principalmente para novas mídias e filmes esquecidos pelas principais instituições de salvaguarda; o The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation na Universidade de Rochester, também no estado norteamericano de Nova Iorque e referência no estudo da película; o Moving Image Archive Studies da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), sede do segundo maior arquivo audiovisual dos Estados Unidos; o Heritage Studies: Preservation and Presentation of the Moving Image, oferecido em inglês pela Universidade de Amsterdã, cujo currículo possui forte ênfase na curadoria e programação; o Valorisation des patrimoines na Universidade Paris VIII; e o Film curating na Birkbeck, Universidade de Londres, oferecido sem regularidade. Não foram encontradas informações atualizadas e confiáveis dos precursores cursos promovidos pela Universidade de East Anglia, na cidade britânica de Norwich e a Universidade da Nova Gales do Sul (UNSW), em Sidnei, Austrália. É importante notar que a lista está em constante atualização e alguns outros cursos, mesmo sem uma linha específica voltada à preservação podem ser mais abertos a alunos que pesquise o tema ou contar com professores especialistas na área, produzindo constantemente trabalhos interessantes.

exibi-las a partir de reproduções. Essa é exatamente as mesmas funções de um curador de uma grande instituição, com exceção que este pode apresentar as versões originais das obras. Cabe também a ele explicar porque ver tal versão é mais importante do que uma reprodução impressa ou na internet.

Essa característica era algo muito mais difícil de ser alcançada com o cinema até há pouco tempo atrás, antes que mecanismos de reprodução doméstica fossem popularizados. Foi a partir desta multiplicação de formas de visionamento que começou a se valorizar, por alguns, a ideia de ver um filme em 35mm no cinema como forma original e oposta a outras, desde VHS numa televisão pequena até a exibições em formatos digitais de filmes no cinema.

1.2 MUSEUS E CINEMA

O primeiro museu público a coletar filmes como parte de sua coleção foi o Imperial War Museum que desde sua fundação em 1917 se dedicou à coleta de materiais audiovisuais sobre os esforços de guerra britânicos do mesmo modo que fazia com documentação em geral. Sua preocupação sempre foi de manter o filme como um registro histórico tão importante quanto as fotografias e a documentação em papel.

Da mesma forma, a Biblioteca do Congresso norte-americana coletava fotogramas dos filmes com o único propósito de estabelecer direitos de autor. Esta ação, essencialmente comercial à primeira vista, se mostraria fundamental na preservação completa de inúmeras obras do início do cinema nos EUA.

Em 1935, o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque cria a sua Film Library. Doze anos depois do termo "sétima arte" ser cunhado de forma definitiva,¹⁵ pela primeira vez um grande museu incorporava o cinema dentre sua seção de artes contemporâneas. A relação entre cinema e museu era bem confusa e estudos sobre a época apontam que o espectador não sabia ao certo se estava frequentando um espaço de um museu de belas artes ou uma sala cinematográfica, e portanto, qual seria o modo correto de se portar (WASSON, 2005).¹⁶

A Biblioteca de Filmes do Museu de Arte Moderna foi importante pois agiu na exibição de filmes em seu território, fazendo do cinema um parceiro de outras artes espaciais,

¹⁵ Em 1923, Ricciotto Canudo publica em Paris o Manifesto da Sétima Arte, atualizando um texto de 1911, *La naissance du sixième art*, apresentando o cinema como uma junção das três artes temporais (música, poesia e dança) e três artes espaciais (arquitetura, pintura e escultura), dialética proposta pela Estética de Hegel.

¹⁶ Tal confusão ainda pode ser observada hoje em dia de forma inversa com as óperas que são transmitidas ao vivo em salas de cinema. Anos depois do cinema ter sido incorporado ao mundo das "grandes artes", estas agora participam cada vez mais de atividades que se passam nas salas de cinema.

como a pintura e a escultura, conferindo-lhe a mesma importância. A iniciativa também levou à criação de um arquivo de filmes que para sua primeira diretora, Iris Barry, contava com três grandes intuítos: a preservação, a exibição e a distribuição. No âmbito desta, se confeccionavam cópias em 16mm, que eram enviadas a escolas e cineclubes ao redor do país. Em atitude igualmente notável, o MoMA se tornou o primeiro arquivo a exibir filmes diariamente, ajudando a moldar uma crescente cinefilia (BORDWELL, 1997, pp. 23-27).¹⁷

Praticamente na mesma época, outras instituições com objetivos similares eram criadas, notadamente a Cinemateca Francesa, que nascia a partir do cineclube Cercle du cinéma,¹⁸ com o objetivo de guardar para a posteridade além dos filmes em vários formatos, outros objetos não filmicos, dentre eles: equipamentos, livros, documentos, figurinos, roteiros, etc. Ou seja, qualquer artigo que tivesse alguma relação com o cinema ou seus principais realizadores. O objetivo era preservar esses filmes para que pudessem ser sempre exibidos e toda a coleção não-filmica ajudaria a estabelecer a história do cinema como digna de constar em paralelo às outras artes e demonstrar sua importância perante à sociedade.

A instituição nova-iorquina e a parisiense, certamente, serviram de inspiração organizacional para similares brasileiras, que também nasceram a partir de museus de arte moderna: A Cinemateca Brasileira, criada em São Paulo, como Filmoteca do MAM-SP, hoje desligada do MAM e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A Filmoteca paulista também nasceu a partir de um cineclube, o Clube de Cinema e sua transformação em uma cinemateca se deveu em grande parte ao interesse em obter cópias dos principais arquivos mundiais (CORREA JUNIOR, 2010).

Abordaremos a Cinemateca do MAM em maiores detalhes no próximo capítulo, mas aqui basta lembrar que apesar de sua criação ter sido fruto de uma ideia de museu moderno, antenado com as vanguardas mundiais, o perfil da instituição sempre esteve ligado às artes tradicionais, incorporando poucas vezes o cinema ou mesmo a Cinemateca em suas exposições. José Quental, em *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* narra a formação da Cinemateca, abordando em detalhes a criação desta e a "série de contradições" que surgiu na relação com o Museu:

¹⁷ Bordwell mostra como a popularização de certos diretores soviéticos nos Estados Unidos, como Sergei Eisenstein, se deve ao fato deles terem sido incluídos na Biblioteca do MoMA e sido constantemente exibidos, em detrimento de outros diretores, cujos filmes não eram exibidos pela instituição.

¹⁸ Criada em 1935 por Henri Langlois e George Franju, apesar da existência de uma Cinémathèque Nationale, que segundo Laurent Mannoni (2006), nunca exerceu o papel de preservar a cinematografia nacional.

A oposição entre “entidade autônoma” versus “departamento de uma entidade” gerou, com o passar do tempo, uma série de contradições no seio da Cinemateca e acabou por se tornar um elemento essencial em sua natureza institucional, indispensável para a compreensão de sua história.

Se, por um lado, a possibilidade de sua criação dependeu diretamente do interesse de um setor da elite carioca em construir um Museu de Arte Moderna nos moldes do que existia na cidade de Nova Iorque, e nesse sentido apoiar a existência de um departamento de Cinema, por outro, manteve esse departamento como um elemento estranho ao projeto principal do Museu, que estava voltado para as artes plásticas. A subordinação da Cinemateca à estrutura do Museu e as dificuldades em coordenar as demandas, prioridades e exigências de um arquivo de filmes foram responsáveis por graves crises da entidade.

(QUENTAL, 2010, pp. 75-76)

Ainda hoje, poucos museus se dedicam também a exibição de filmes. A interação entre obras em formato mais clássico e o registro audiovisual ainda não é uma realidade no mundo museológico. Os que melhor integram a exibição de imagens em movimento a suas atividades cotidianas são, não por acaso, os museus de arte contemporânea, com poucas décadas de funcionamento. Dentre eles, o Centre Pompidou,¹⁹ em Paris, fundado em 1977 e o Tate Modern, em Londres criado em 2000 como uma extensão da Tate Britain (anteriormente conhecida como Tate Gallery), voltada à arte contemporânea.

Além disso, outros museus, galerias e bienais mundo afora financiam alguns artistas citados entre os melhores cineastas da atualidade. Na década de 2000, Peter Greenway criou vários projetos relacionando obras de arte clássicas e realização audiovisual para museus europeus. Apichatpong Weerasethakul, vencedor da Palma de Ouro em 2010, constantemente exhibe instalações e projetos em centros culturais,²⁰ enquanto na França o Musée d'Orsay financiou longas-metragens de Hou Hsiao-hsien e Olivier Assayas,²¹ e o Musée du Louvre produziu *Visage* (2009, França/Taiwan/Bélgica/Países Baixos) de Tsai Ming-Liang.

Também na França, o Pompidou/Beaubourg abriga muitas intervenções que tem início em referências cinematográficas, a começar por Hitchcock et l'art: coïncidences fatales, organizada por Dominique Païni e Didier Ottinger em 2001, passando por uma ambiciosa colagem visual e curatorial organizada por Jean-Luc Godard em 2006, chamada de Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006. Sobre essa relação, Jean-Michael Frodon sustenta

¹⁹ O nome oficial é Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, mas popularmente conhecido pelos parisienses como Beaubourg, referência à área onde se localiza.

²⁰ “O Filme é uma desculpa, ou um meio que me permite comunicar com o exterior (pessoas e lugares)”. No original, “Film is an excuse, or a medium that lets me communicate with the outside (people and places)”. Frase de Weerasethakul a QUANDT (org., 2009, p. 189), em 2008.

²¹ Foram produzidos pelos museus *A Viagem do Balão Vermelho* (*Le Voyage du ballon rouge*, 2007, França/Taiwan) de Hou Hsiao-hsien e *Horas de verão* (*L'heure d'été*, 2009, França) de Olivier Assayas.

que "se o Beaubourg se fortalece apelando ao cinema, a Cinemateca Francesa ganha ao recorrer às grandes exposições" (FRODON, 2006, p. 5).²²

Afinal, quem é artista e quem é cineasta? Por que ainda o mundo das artes e do cinema teimam em promover esta diferença quando ela já está ultrapassada? Sem a necessidade de fazer cinema com a película, como foi a marca de movimentos artísticos-cinematográficos como o surrealismo e a pop art, tal fronteira se mostra desnecessária mas ainda assim parece haver uma forte separação entre a carreira considerada como cinematográfica e a considerada como artística de um determinado realizador/artista. O próprio termo artista para designar um cineasta (ou um ator, um roteirista, um editor de som...) soa deslocado, escondendo um preconceito latente entre o mundo do cinema e dos museus de belas artes (novamente em um termo que exclui o cinema).

Os museus durante muito tempo somente exibiam obras de arte que consideravam importantes seja historicamente ou socialmente. O museu foi por muitas décadas local de contemplação e de explicação: os espectadores entendem porque tal e tal obra são importantes, são clássicas, são canônicas. A explicação sobre o que torna essas obras importantes, clássicas e canônicas passa ao largo neste novo modo de enxergar o papel do museu, um papel que algumas cinematecas acreditam ser o mais importante.

Hoje alguns artistas e museus contemporâneos fogem desta regra tentando exibir obras que não são expostas para ser admiradas e sim discutidas. Tal conceito encontramos por trás de algumas grandes exposições como a *Documenta* e as *Bienais* de Viena e São Paulo. Essa é ideia que há muito tempo permeia as cinematecas, de modo geral: filmes devem ser vistos para serem discutidos e todo filme apresenta alguma coisa positiva. É o papel, portanto, dos museus do cinema exibirem sem juízo prévio e sem fazer crer ao público que tal juízo foi feito na seleção da programação. Mesmo que para tanto, por questão de espaço, de dinheiro ou de política da instituição, alguns grupos de filmes sejam privilegiados frente a outros.

1.3 MUSEUS DO CINEMA, CINEMATECAS

Antes de tudo, é importante ressaltar a diferença de um *museu de cinema*, conceito apresentado na introdução, e um *museu do cinema*. Enquanto aquele faz referência a uma sala de exposições apresentando artefatos cinematográficos, este trata a exibição cinematográfica

²² "si Beaubourg se renforce en faisant appel au cinéma, si la Cinémathèque gagne à recourir aux grandes expositions", no original.

de forma controlada como uma parte fundamental de sua existência, assim como um museu de artes exibe pinturas. Cinema ganha características tanto de arte quanto de uma experiência social através da sala de cinema. Naquele, um projetor seria utilizado somente para entendermos como era um projetor em tal e tal ano. Neste, ele funciona não somente como um artefato, mas em sua função máxima: projetar filmes.

Especialmente na Europa surgiram algumas cinematecas que incorporam ao seu nome parcial ou totalmente o nome "Museu do Cinema".²³ Na prática, os Museus do Cinema de Berlim, Amsterdã e Viena possuem a mesma forma e objetivo de uma cinemateca. No mesmo tom, as cinematecas que acrescentam museu do cinema ao título estão construindo uma redundância, talvez ainda necessária para mostrar sua função, já que sua função prioritária ainda é exibir filmes e não exibir artefatos relacionados ao cinema. É como se ainda fosse necessário, tanto para o público e a sociedade em geral quanto para os mecenas e os políticos, mostrar que o cinema é uma arte merecedora do status de museu.

Em qualquer destas nomenclaturas, sua missão é tanto preservar filmes quanto exibi-los. Ray Edmondson em seu *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* chama essas instituições de arquivos de programação ou *Programming archives* no original (2013, p. 106). Giovanna Fossati em *From grain to pixel - The Archival life of film in transition* separa as cinematecas e museus de cinema dos arquivos de filmes, que teriam como única missão preservar os filmes, sem dispor de uma sala de cinema específica para atender à exibição direta.

O nome Museu do Cinema já indica um desejo de se englobar à história consolidada de um museu, com todo o background cultural e social que ele porta. Tanto os museus do cinema através de suas projeções e acervos (quando possuem) e os museus de cinema, exibindo somente os artefatos²⁴ continuam, sempre, em busca de um papel relevante na sociedade. O livro para leigos *L'histoire du cinéma pour les nuls* é um dos raros deste tipo a devotar alguns parágrafos para as cinematecas e as apresenta como "uma espécie de museu moderno"²⁵ (MIRABEL, 2008, p. 176). Essa frase é interessante por explicitar uma ideia geral de que os museus são cheios de coisas velhas, uma ideia que inclusive foi sendo transmitida, com o passar dos anos, para as cinematecas.

²³ Os mais conhecidos são o Deutsche Kinematek - Museum für Film und Fernsehen (Cinemateca Alemã - Museu de Filme e Televisão), em Berlim; Österreichisches Filmmuseum, em Viena (que não possui nenhuma exibição extra-filme); e o Eye Film Instituut Nederland (antigo Nederlands Filmmuseum), em Amsterdã. A Cinemateca Portuguesa, de Lisboa, apresenta Museu do Cinema como complemento ao seu nome, assim como a Cinemateca Francesa, oficialmente La Cinémathèque Française / Musée du Cinéma.

²⁴ Como o Museu del Cinema em Girona, na Espanha ou em um exemplo mais próximo o Museu de Cinema de Muriaé-MG

²⁵ "ces sortes de musées modernes". Grifo do autor.

Na década de 1960 Henri Langlois teria dito que destruir uma cópia em nitrato após passar para acetato seria como se desfazer da Mona Lisa após a fotografar (GARSON, 2011, p.30). Hoje, porém, o cinema já se acostumou a não exibir mais filmes no formato de nitrato e sim no suporte de acetato, sem que haja qualquer polêmica quanto a isso. Ao mesmo tempo, o cinema continua a referendar práticas museológicas ao criar um culto à figura do diretor ou mesmo ator como grande criador de uma obra e consagrá-lo em grandes retrospectivas, exibindo em grande alarde suas obras em "formato original", significando, exibições em película.²⁶

Alexander Horwarth, diretor do Museu do cinema austríaco explica a nomenclatura da instituição, que é dedicada exclusivamente à projeção de filmes: "Não se trata de um museu do cinema com documentos ou figurinos que teriam sido utilizados em um filme, mas um museu do cinema, ou seja, como uma instituição que estipula a sala como espaço museológico e a obra como um evento temporal". (GARSON, 2001, p. 33)²⁷

Ao contrário do exemplo vienense, a maioria desses espaços possui uma exposição permanente contando um pouco da história do cinema mundial, nacional, e em alguns casos regional, mas quase sempre apresentando uma visão museológica clássica, ou seja, com exposições temáticas e ordenadas de forma cronológica, se aproveitando das salas de cinema, quando existem, para apresentar filmes em paralelo.

Essa aproximação com uma visão clássica de museus rende duras críticas ao formato. Em abril de 2006, por exemplo, em editorial para a edição da *Cahiers du Cinéma* dedicada ao tema, Jean-Michael Frodon salienta:

O cinema como um todo resiste radicalmente ao museu: os 'museus do cinema' que se multiplicam pelo mundo oscilam entre a mediocridade e a completa inutilidade. 'O Cinema' não é exposto – sem dúvidas porque ele não existe como um objeto em si. Mas se exhibe bastante e bem, em vários sentidos, *cinema*, traços de cinema, 'em cinema', como diz Païni, pelo cinema em sua luz ou a partir de suas propostas. (FRODON, 2006, p.5)²⁸

²⁶ O filme em nitrato, pelo seu caráter altamente inflamável, deixou de ser utilizado prioritariamente para a realização e exibição dos filmes na década de 1950 pelo acetato, também conhecido como *safety-film*. O acetato viria a mostrar seus problemas com o passar dos anos, como a síndrome do vinagre que leva os filmes a entrarem em reação autocatalítica a partir de determinado momento. A força das cores, entre outros aspectos imagéticos do nitrato se perdem na transição para o acetato, que por sua vez produz uma imagem mais forte que a do poliéster, o suporte em película mais usado atualmente e que se mostra, até agora, mais resistente fisicamente.

²⁷ No original, "Ce n'est pas un musée du cinéma avec des documents ou des costumes ayant servi au film, mais un musée du cinéma, c'est-à-dire une institution qui définit la salle comme espace muséal et l'œuvre comme un événement dans le temps.

²⁸ Grifos originais. "Le cinéma comme ensemble résiste radicalement au musée: les 'musées du cinéma', qui se multiplient dans le monde, oscillent entre médiocrité et totale nullité. On n'expose pas 'le Cinéma' - sans doute parce que, comme objet total, il n'existe pas. Mais on expose, beaucoup, bien, et en de multiples sens, du cinéma, 'en cinéma' dit Païni, grâce au cinéma, dans sa lumière ou à partir de ses propositions". É importante o modo como Frodon emprega "du cinéma", ou seja, o cinema como algo indefinido, incontável, que nunca poderá ser

É importante contextualizar a crítica acima, já que ao reclamar dos vários "museus do cinema" criados no mundo Frodon assume o fato de que há uma multiplicidade de tais instituições na França e, de modo geral, na Europa ocidental. Esse é o "mundo" dele. Enquanto isso, no Brasil vemos justamente o contrário: uma carência de espaços deste sentido, sendo que o Museu Petrobras de Cinema, em Niterói, que seria uma instituição pioneira no Estado do Rio e potencialmente modelo para o país, enfrenta um périplo desde o início do seu projeto, em 2001, ameaça virar um Centro Petrobrás de Cinema, abandonando por completo a ideia de museu em troca de empreendimentos mais lucrativos, como um restaurante panorâmico.²⁹

Para se construir um espaço que dialogue realmente com a sociedade é necessária uma estrutura em vários sentidos. Desde a garantia que tal espaço será construído, finalizado e posto em prática do modo em que foi concebido até ao fato que ele será realmente visitado pelo público e não por uma elite, como está sendo o caso do novíssimo Museu de Arte do Rio, construído a partir de uma revitalização e especulação imobiliária da zona portuária da cidade, mas cujo projeto fica comprometido pela precariedade do transporte público e outros serviços básicos de infraestrutura na região.

Cada vez mais um papel das cinematecas e dos museus de cinema será o de preservação não só dos filmes, mas também dos vários tipos de experiência cinematográfica, incluindo as salas de cinema, mas não só elas: também são importantes as feiras da virada do século XIX e XX, os espaços domésticos de televisão, as vídeo-locadoras, modos de visionamento público e privado, etc., além de casos particulares a cada país, como as sessões com *benshi* no Japão.³⁰

Os filmes em película deverão não somente ser preservados, mas também deve haver uma estrutura que permita sua projeção. A sala de cinema, portanto, quando um espaço de tal museu, é a parte mais fundamental para a compreensão da história do cinema como um fenômeno cultural do século XX, além de ser um espaço destinado a promover a continuidade de uma exibição coletiva quando cada vez mais as novas tecnologias apontam para formas de

apreendido em sua totalidade. Editorial da edição nº 611 da revista disponível em <http://www.cahiersducinema.com/EDITORIAL-no611.html> Último acesso em 11 de junho de 2013

²⁹ Conforme noticiado pelo Jornal do Brasil em 07 de fevereiro de 2013. Disponível em <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2013/02/07/niteroi-padece-com-o-enfraquecimento-da-cultura/>. Último acesso em 20 de julho de 2013.

³⁰ Raquel Valadares de Campos em sua monografia *Bollywood e a celebração social (O papel das salas de cinema na Índia)* faz um estudo de caso sobre as particularidades das sessões de cinema na Índia

visionamento individuais ou por pequenos grupos.³¹ Estas novas e velhas formas de se assistir a um filme também devem ser apresentadas pelo museu e contextualizadas. Afirmar, por exemplo, que um filme só é visto se for em 35mm numa sala grande é desmerecer todo um grupo de cinéfilos e espectadores que não tem acesso como aqueles que moram em Los Angeles, Nova Iorque ou Paris e possuam dinheiro e tempo para tal empreendimento.

O espaço museológico da Cinemateket de Oslo é um ótimo exemplo de tal contradição: Apresenta um amplo escopo de informações, desenhos e equipamentos que tratam da história do cinema de modo tecnológico e cultural (especialmente em casos noruegueses), mas no momento em que exhibe uma "sala de exibição de cinema" com as cadeiras e uma tela exibindo filmes da primeira metade do século XX, a projeção é em digital, apesar de um projetor de 35mm estar posicionado atrás das cadeiras, servindo como artefato para o desenho da sala.

Chegará um momento em que as cinematecas deverão explicar claramente que aquilo não é uma projeção de cinema do século XX. É dever também das cinematecas exhibir filmes nos formatos em que foram concebidos, já que provavelmente as salas de repertório desvinculadas a um arquivo de filme não se preocuparão com tal fidelidade. Mark-Paul Meyer crê que a projeção analógica por parte das cinematecas não deve ser considerada como "um desafio prático, mas como uma obrigação curatorial por parte de um museu do cinema. Eu enxergo os arquivos de filmes como museus da cultura cinematográfica, não como bibliotecas de arquivos em movimento".³² (MEYER, 2005, p. 16).

A referência às bibliotecas de imagens em movimento, feita por Meyer, nos faz lembrar da diferença proposta entre biblioteca e museu apresentada por Ray Edmondson. De acordo com o arquivista australiano, a palavra biblioteca em sua origem era um depósito de livros enquanto o museu deriva do grego Μουσείον (leia-se museion), ou seja, o lugar das Musas, ou o lugar de estudos. A questão, porém, extrapola essa origem, fazendo com que a arquivística audiovisual tenha buscado um novo termo, o arquivo.

O conceito moderno de biblioteca talvez seja o de uma fonte de referências ou de estudos composta de materiais publicados numa grande variedade de formatos e não

³¹ Como era boa parte da prática de visionamento das imagens em movimento na virada do século XIX para o XX, aliás. No editorial de *Repertory film programming* na edição de primavera de 2010 da *Cineaste*, Jared Rapfogel escreve que os últimos arquivos que ainda exibem filme em 35mm estão aderindo ao chamado de "preserving not just particular films but the ritual of filmgoing itself" (RAPFOGEL, 2010, p. 38). Tradução: "preservar não somente os filmes em si, mas o ritual de ir ao cinema".

³² No original, "a practical challenge, but as a curatorial obligation of a film museum. I see film archives as the museums of film culture, not as libraries of moving images".

apenas livros. O de museu, um local para a guarda, estudo e exibição de objetos de valor histórico, científico ou artístico.
(EDMONDSON, 2013, p. 68)

É importante frisar neste momento a diferença gritante que existe entre a teoria e a prática em alguns casos (a maioria?). Por mais que as instituições possam se esforçar para alcançar tais objetivos expostos acima, nem sempre conseguirão êxito, devido a obstáculos técnicos, financeiros, estruturais etc. Algumas cinematecas e salas mal tem dinheiro para pagar seus funcionários, quanto mais para postular saltos maiores. Fora dos grandes centros, qualquer espaço que lembre a importância do cinema, tal como é o Cine centímetro, em Conservatória, ou era o salão que servia de entrada para o Cine Palácio, no Rio de Janeiro já é uma conquista.³³

1.4 OUTRAS SALAS DE REPERTÓRIO

Como já foi comentado, as cinematecas não são os únicos lugares a se especializarem em exibir filmes antigos. A criação de várias delas, inclusive, ocorreu quando cineclubes perceberam a importância de preservar os filmes que exibiam para que eles continuassem passíveis de serem programados. A preservação, tarefa das cinematecas, era uma consequência da necessidade de exibir filmes através dos cineclubes e posteriormente das próprias cinematecas.

Os cineclubes persistiram e várias outras salas de cinema começaram a se especializar em algum tipo de cinema, seja por nacionalidade (como as salas que exibiam filmes japoneses no bairro da Liberdade em São Paulo),³⁴ gênero ou nicho (espaços voltados para filmes de horror ou autorais). Além disso, qualquer espaço público poderia se transformar em uma sala de cinema ao contar com um projetor de 16mm ou 35mm, e posteriormente projetores de vídeos em formatos analógicos e digitais.

Ainda não considerados viáveis comercialmente, circuitos de exibição menores destinados a promover cinemas específicos, regionais, de gostos individuais e idiossincráticos, formavam uma coleção de organizações, redes e audiências com poucas relações entre si. Igrejas, aficionados amadores, universidades, pequenos cinemas e uma variedade de escolas e museus tinham por acaso começado a

³³ O Cine centímetro foi construído no distrito de Conservatória, em Valença-RJ, como uma réplica exata em escala cem vezes menor do Cine Metro Tijuca, que funcionou no Rio de Janeiro entre 1941 e 1976. Já o Cine Palácio que funcionou entre 1920 e 2008 na Cinelândia apresentava uma decoração art déco em seu saguão, além da exibição de peças de figurino de filmes brasileiros.

³⁴ Fenômeno estudado por Alexandre Kishimoto em *Cinema Japonês na Liberdade*.

produzir, distribuir ou exibir filmes como parte de suas atividades e funções regulares.
(WASSON, 2005, p. 6) ³⁵

Nessas sessões receber e analisar os filmes pelo conteúdo e temática era o mais importante. O ato de assistir ao filme era justificado pelo fato de, provavelmente, não haver outro cinema que exibisse ou outros meios de exibição facilmente disponíveis para ver tal título no futuro. No caso brasileiro, a situação era mais intensa, já que por muitas décadas o certificado de censura dos filmes perdia a validade após cinco anos, impondo um novo obstáculo quanto a futuras possibilidades de exibição. De qualquer maneira, a censura artística no Brasil sempre aconteceu de forma regular, especialmente durante o regime militar, e toda exibição nas salas de cinema poderia ser a última, mesmo nos dias atuais.³⁶

Quando o vídeo doméstico chega nos anos 1980 e filmes começam a ser compartilhados via internet de forma ilegal nos anos 2000 a importância dos cineclubes como espaço único de exibição se esvai, parcialmente. Alguns conseguem notoriedade exibindo filmes que continuam proibidos como *Muito além de Cidadão Kane* (Beyond Citizen Kane, 1993, Reino Unido) de Simon Hartog, cuja estreia em março de 1994 na Cinemateca do MAM foi impedida pela justiça, ou mesmo filmes que nunca tinham sido lançados no mercado doméstico.

O cinema ainda persiste como um grande hábito social. Enquanto a maior parte das pessoas vai às salas com o intuito de assistir lançamentos, ainda existem aqueles espectadores que mesmo com filmes disponíveis em outros meios preferem ir ao cinema, seja pela tela grande, seja pela película, seja pela companhia ou por uma nostalgia. O motivo pelo qual o espectador vai e não vai ao cinema às vezes é pontual (está quente, faltou luz em casa, horário de almoço, jogo, novela, etc.) e seja por uma mera diversão ou um aprofundamento intelectual, a sala de repertório deve estar preparada para receber seu público de forma que o estimule a retornar.

³⁵ No original, "Not yet deemed commercially viable, smaller circuits designed to foster individualized and idiosyncratic, local or special-interest cinema were a collection of loosely related organizations, networks, and audiences. Churches, amateur hobbyists, universities, little cinemas, and an assortment of schools and museums had haphazardly begun to produce and distribute or exhibit films as regular elements of their mandates".

³⁶ O último grande caso de censura no Brasil data de 23 de julho de 2011 quando a Caixa Econômica Federal proibiu a exibição de *A Serbian Film - Terror sem limites* (Српски филм, 2010, Sérvia) de Srđan Spasojević no RioFan, festival que acontecia na Caixa Cultural. A solução foi exibir no Odeon, mas a 1ª Vara da Infância e da Juventude do Rio de Janeiro proibiu sua exibição em âmbito local, e a cópia em 35mm do filme foi apreendida. No dia 9 de agosto a Justiça Federal de Belo Horizonte proibiu a exibição em todo o país. Quase um ano depois, no dia 5 de julho de 2012 o mesmo juiz liberou, considerando que "não há mais razões de natureza jurídica que impeçam a exibição do filme". Já em outubro de 2011, a exibição em uma sala de aula do curta brasileiro *Eu não quero voltar sozinho* (2010, Brasil) de Daniel Ribeiro, fez alunos confundirem o filme com um kit anti-homofobia proposto (e vetado) pelo Governo Federal. A temática *gay* do filme levou a proibição do projeto Cine Educação, do qual o curta fazia parte, em todo o Estado do Acre.

Enquanto vários filmes estão disponíveis em diversos meios, gratuitos e pagos, online, na televisão e em vídeo-locadoras, outros são impossíveis de serem encontrados a não ser em arquivos de filmes. Se isso diz respeito a longas-metragens que foram exibidos e alguns curtas-metragens célebres, a questão fica mais grave levando em consideração filmes experimentais, versões alternativas de uma mesma obra, curtas não célebres, filmes institucionais, etc.

Michael Loebenstein alerta que tanto os festivais de cinema quanto os cineclubes e salas de repertório que não possuem arquivos, apesar do comprometimento que possuem em exhibir filmes antigos e contextualizá-los, estão no momento cedendo às pressões comerciais,. Atualmente, em sua maioria, as distribuidoras estão somente disponibilizando seu catálogo em formato digital e os arquivos de filmes quando não seguem a mesma prática estão cada vez mais relutantes em emprestar suas cópias em película (CHERCHI USAI et al, 2008, p. 67).

Adam Sekuler, diretor de programação do Northwest Film Forum em Seattle, acredita que é importante para o programador se lembrar que a maioria dos filmes de repertório ainda está esperando ser (re)descoberta e que as cópias desses filmes podem ser perder com o tempo se nenhuma ação for tomada. Ele lembrou do caso de *Deep End* (1970, Reino Unido) de Jerzy Skolimowski, que ganhou uma cópia nova a partir de um pedido de programadores norte-americanos e que foi um dos grandes sucessos no circuito de repertório nos EUA e Europa em 2011. Programar, para ele

sempre se trata de descobertas, evitar redundâncias, colaborando e permanecendo ágil. (...) Para séries temáticas ou que abordam um país eu programo títulos que são difíceis de se encontrar e estão indisponíveis em DVD, geralmente trazendo cópias do exterior. Eu quero que a audiência sempre encontre algo inesperado. Ao exhibir filmes canônicos, eu insisto em adicionar um elemento na programação que a audiência não encontraria de outra maneira, seja ao prover um amplo contexto na forma de textos por escrito ou disponíveis no *blog*, seja por trazer um crítico local, um estudioso ou alguém envolvido na produção para apresentar a sessão. Nós acreditamos que é importante trabalhar com outras organizações na cidade. Isso faz com que novos espectadores venham e permite conectar o filme a fatores não-cinematográficos, relacionar ao contexto de produção, etc.³⁷
(RAPFOGEL, 2010, p. 51)

³⁷ No original: “(is) always about discovery, avoiding redundancy, collaborating, and remaining nimble. (...) For thematic series or national surveys I program titles that are hard to find and unavailable on DVD, and often bring prints into the country. I want the audience to always find the unexpected. When screening canonical titles, I insist on adding an element to the programming that the audience wouldn't receive in any other context, whether that means providing substantive background in the form of program notes or blog posts, or arranging introductions from a local critic, an academic, or those involved in production. We find it's also important to work with other organizations in the city. This brings us news audience and often allows for nonfilmic introductions about context, etc.”.

As salas de repertório que não possuem arquivos têm o mesmo dever social das cinematecas, aquele de através da sua programação apresentar filmes que não fazem parte de um contexto puramente comercial. Em locais em que estas não exercem o seu papel de forma devida, acabam assumindo aos olhos da sociedade o protagonismo na difusão do cinema de repertório, como acontece atualmente no Rio de Janeiro com o CCBB, enquanto a Cinemateca do MAM perde um espaço político e cultural, alvo principal da análise que se dará no capítulo 3.

É, porém, a princípio, um papel temporário: tais instituições são voltadas ou para o lucro ou para prover um viés cultural a uma instituição maior. De qualquer maneira, não possuem como ponto primordial de sua existência a programação de filmes de maneira contextualizada e que respeita o filme como uma obra de arte. Se o fazem hoje, não necessariamente farão amanhã. Tal decisão depende muito do corpo diretor, que muitas vezes não tem relações com o cinema e apenas cumpre funções administrativas, e de resultados práticos, como números de espectadores. Por isso, hoje, vemos muitas destas salas fechadas ou em processo de reestruturação do formato de programação.

1.5 CURADORIA-ARQUIVO E CURADORIA-ACESSO

Com o passar dos anos, a importância da preservação foi se consolidando nas cinematecas, se perdendo então o próprio motivo pelo qual elas foram criadas - a exibição. À medida em que as experiências foram sendo acumuladas e os filmes foram se decompondo materialmente, a exibição de forma consciente ou não passou a ser a consequência de um bom trabalho de preservação e não sua causa.

Ao contrário dos museus de arte, os arquivos de filmes e cinematecas não atuam prioritariamente na relação com o público-espectador e sim na salvaguarda de filmes, por mais que o acesso direto ou indireto, como vimos nos exemplos anteriores, possa ser parte fundamental de sua existência.

No museu de arte, a curadoria se exerce em um primeiro passo na escolha de aquisição de novas obras para compor o acervo permanente da instituição ou ser exibido em alguma mostra específica. Em seguida, o curador pensa se essas obras estarão em exposição. A partir de uma resposta positiva, surgem outras questões, por exemplo: como elas serão apresentadas ao público, em qual espaço, perto de quais outras obras, etc.

Independente se adquiridas de forma definitiva ou não, quando as obras estão sob a guarda da instituição, a preservação delas é algo que se exerce como uma função natural por parte da equipe, a ponto de a administração geralmente prover um alto orçamento para o seguro das obras mais valiosas ou que foram emprestadas.

Já no caso dos filmes, acontece o oposto: apesar de existir, por vezes, uma prospecção por parte de uma instituição em torno de cópias novas ou em estado de deterioração³⁸ ou ainda uma aquisição formal de acervos e coleções determinadas (ou filmes individuais), o princípio fundamental que norteia os arquivos é justamente a não-seleção baseada em caráter meramente qualitativo. Ela se dedica a abrigar quantos materiais seu depósito e sua política de gestão permitirem.³⁹ E se escolhas são feitas, são mais por outros critérios, como a presença de materiais em outros arquivos, o local de produção, etc. Isso significa que preferencialmente para um arquivo brasileiro mais vale uma cópia de um filme que nunca foi exibido e já perdeu suas matrizes do que uma obra-prima estrangeira.

As características específicas de um filme garantem que nem sempre ele estará disponível para exibição do modo originalmente concebido, seja por questões ligadas ao filme (material) ou à sala de projeção. Alguns exemplos básicos são a guarda de materiais que não sejam a cópia final da versão original, ou seja, diferentes versões exibidas ou não no cinema. Diante de tantos materiais que praticamente se confundem (uma cena a mais, um minuto a menos...) é o curador quem deve escolher qual versão exibir e como explicar tal decisão ao público. Para tanto, é importante a decisão dos arquivos de guardar o máximo de materiais possíveis da obra, incluindo elementos não-filmicos, como documentos que possam auxiliar na escolha.

Outro ponto no qual o curador deve estar atento é no aspecto jurídico que cerca as obras e os materiais. É ele quem deve coordenar a aquisição de novos títulos, além de decidir quais podem ser exibidos. As questões de direitos autorais e direitos de materiais são bem complicadas e por isso é importante que arquivos e cinematecas possuam equipes jurídicas para auxiliar o curador e a diretoria em questões legais. As instituições filiadas a FIAF

³⁸ Quanto à prospecção, em palestra durante o 8º Encontro nacional de arquivos e acervos audiovisuais brasileiros para lançar a versão brasileira de *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*, Ray Edmondson, contou de suas andanças pela Austrália em uma van conduzindo a "the last great film search" em meados da década de 1980. É uma história recorrente nos arquivos de filmes. SOUZA (2009, pp. 70-71) lembra das viagens de Caio Scheiby a Montevideu para a aquisição de clássicos internacionais e viagens pelo Brasil em 1954 recebendo "mais de 100 latas de filmes necessitados de duplicação" para a Cinemateca Brasileira. Muitas vezes vi o Conservador Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner retornando de viagens ao interior do estado onde foi buscar filmes encontrados em antigas salas de cinema ou residências.

³⁹ Como o CTAV, cuja política é guardar apenas filmes nacionais em qualquer formato e suporte.

possuem o que chamam de direito adquirido (*given rights*) em que podem, sem precisar pedir permissão ou pagar taxas, exibir qualquer material localizado no acervo (seja através de depósito ou doação) ou de outros arquivos da federação.⁴⁰

Se o filme como uma entidade pode se perder, o artefato continua. Vários filmes possuem trechos faltando ou problemas na imagem ou som, como um forte descolorimento. Alguns estão em deterioração avançada que impedem a exibição completa sob o risco de perda irreparável do material. Apenas trechos, fragmentos, podem ser vistos. A falta de equipamentos e projetoristas na instituição pode ser outro empecilho: uma cinemateca ou sala de repertório pode ter a melhor cópia em 35mm, mas se o projetor apresenta defeitos, a exibição será obrigatoriamente em outro formato. Deste modo, o artefato segue vivo, porém não pode ser exibido ao público como um filme completo em uma sala de cinema. Um bom curador pode pular essa barreira e ainda assim apresentar o filme programado ou buscar outro filme, em uma boa cópia, que apresente uma questão complementar.

No prefácio de *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*, o editor Martin Loiperdinger (2011, p. 3) escreve sobre um tema específico, a programação de curtas do início do século XX, mas cuja ideia pode muito bem ser ampliada para curta-metragens em geral e até longas exibidos em salas:

Ser o curador hoje em dia de programas de curtas-metragens do primeiro cinema é um tanto parecido com a curadoria de pinturas: os programadores tentam criar uma ordem de exibição que dê certo, tentando apontar para alguns aspectos das imagens projetadas na tela. Cada filme dentro de um programa se relaciona com o anterior e o posterior, sendo necessária muita experiência para que a sucessão de filmes funcione como um programa coeso.⁴¹

Em *Film Curatorship* os autores chegam ao fim do livro à definição de que curadoria cinematográfica é: "the art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations". Em português seria "a arte de interpretar a estética, história e

⁴⁰ Henri Langlois, da Cinemateca Francesa recebia duras críticas de colegas da FIAF por se submeter a pressão de distribuidoras norte-americanas comprando os direitos de exibição de seus filmes, abandonando a lógica do direito adquirido. Cópias doadas a uma instituição, ao contrário das cópias depositadas, são aquelas em que os direitos materiais também são transferidos à instituição, possibilitando esta de comercializar ou dando maior autonomia para promover intervenções. Num caso crítico, como a crise da Cinemateca do MAM, em 2002 – que será explicada no capítulo 3 – muitos depositantes podem optar por retirar as cópias das instituições.

⁴¹“Curating short film programmes of early cinema today sounds somehow similar to curating exhibitions of paintings: programmers try to put the films into an effective running order while aiming at underlining certain aspects of the images projected onto the screen. Every film within a programme stands in a relationship with its previous or following films, which requires much expertise to make the succession of films work as a programme”, no original.

tecnologia do cinema através de uma coleção, preservação e documentação criteriosa de filmes e suas exibições em contexto arquivístico".

Portanto, para eles, a curadoria parte sempre de uma coleção, de um arquivo e está intrinsecamente ligado a ela. É interessante ler a troca de e-mails entre os quatro autores que levou a esta definição, entre as páginas 222 e 230. Nela, Alexander Horwarth e Michael Loebenstein se perguntam se o termo não deveria abarcar também a curadoria de eventos feitos ao largo de uma coleção. David Francis reitera que "apesar de esperar que o livro seja lido por pessoas que trabalham com outros arquivos, eu sinto que nosso texto deva tratar especificamente de arquivos de filmes".⁴²

Após decidirem que sim, a curadoria de filmes só é feita em conjunto a um arquivo de filmes, Horwarth aponta que terminar a frase com "exhibition" (exibição) significaria validar todas outras formas pelas quais os filmes são disponibilizados, seja através dos cinemas ou não. Desse modo, Loebenstein sugeriu a inclusão final: "archival presentations" (apresentações arquivísticas, ou no sentido da frase, contexto arquivístico).

O que não elimina em nada uma questão mais ampla: é possível fazer as tais "exibições em contexto arquivístico" sem ser em um arquivo? Sim, como já vimos muitas vezes no Rio de Janeiro. Um exemplo recente foi a exibição de *O Poderoso Chefão II* (The Godfather - Part II, 1974, EUA) de Francis Ford Coppola no *Festival do Rio 2008*, projetado rolo a rolo a partir de uma cópia da coleção particular do diretor. Se exibidos de forma correta e com cuidado, outras salas de repertório também podem apresentar um contexto arquivístico em suas exibições.

Voltando à definição final proposta pelos autores, a curadoria cinematográfica serve mais como uma função interna em um arquivo de filme, auxiliando a revisão e conservação dos materiais, pondo a obra em contato com o público a partir da exibição. É fundamental realmente que ao exercer a curadoria, o profissional tenha conhecimento da origem da obra assim como do artefato e saiba apresentar todos esses aspectos para o espectador, quando necessário ou desejado.

Isso não significa exatamente que o final deste trajeto é a sala de exibição: Existem várias formas de impor uma curadoria a uma coleção de filmes: auxiliar um pesquisador,⁴³ decidir quais filmes serão adquiridos e sob qual forma, ou mesmo, descartados, além de toda a relação dos filmes com o acervo não filmico da instituição. Tudo isso faz parte das ações de

⁴² "although I hope the book will be read by archival personnel in other fields, I feel our text should be specifically related to film archives", no original.

⁴³ A relação entre pesquisa e arquivos é amplamente debatida na edição 59 da *Filme Cultura* (abril-junho 2013)

curadoria. Para David Francis, "constuir uma coleção, documentá-la e preservá-la vêm antes de interpretá-la e prover um acesso a ela".⁴⁴

1.6 A FUNÇÃO SOCIAL DE UMA SALA DE REPERTÓRIO

O cinema alcançou ao longo de sua história algumas ameaças de crise, mas que não se concretizaram em um fim do cinema, como foi previsto por alguns. No máximo, causou transformações em como se encara o cinema e a ida à sala de cinema. A última destas mudanças aconteceu com a consolidação da internet, mas a sala de cinema continua firme. Em 2006 foram contabilizados 90,2 milhões de espectadores no Brasil, de todas as faixas etárias. Houve um aumento de aproximadamente 65% em 2012, alcançando 148,9 milhões de ingressos vendidos.⁴⁵ Esses espectadores tanto privilegiam o aspecto social da ida ao cinema (seja pela saída em companhia ou presença em espetáculo artístico público), quanto gostam da ideia de ver um filme em tela grande ou gigante, mas poucos sabem diferenciar o suporte. Ou seja, diferenciar uma cópia em 35mm de um DVD projetado. O importante é ter uma imagem boa.

Essa discussão aumenta à medida em que os cinemas passam a estar equipados com projetores digitais em alta qualidade e algumas salas de repertório, no mundo inteiro, acabam recorrendo ao DVD com imagem em baixa resolução e projetores não potentes o suficientes para o tamanho das salas. Sobre esse problema, Eduardo Valente (2010), comentou o fenômeno de mostras, como a dedicada ao cineasta *Nobuhiro Suwa* na Caixa Cultural:

Há inúmeros formatos de lançamento dos filmes em digital, e o simples ato de conectar um DVD a um projetor de baixa qualidade é certamente o pior deles. Finalmente, há que se considerar que filmes como os de Suwa hoje estão disponíveis na web com qualidade de DVD para pessoas baixarem e verem em casa. Assim sendo, qual o sentido real de mostrá-los num projetor fraco numa sala de cinema? A ideia de que este ato coloca o espectador em contato com a obra de um cineasta desconhecido é nobre, mas a que custo? Mal comparando, seria como uma instituição cultural destas anunciar a retrospectiva de algum pintor, e colocar na parede apenas reproduções em fac-símile dos seus trabalhos. Interessante como esta hipótese seria considerada absurda por qualquer destes espaços ao falar em artes plásticas, mas o mesmo não se aplica ao cinema, não?

Seu argumento é válido ao apontar que as salas de repertório devam sempre se esforçar para exibir os filmes em melhores condições possíveis e por vezes isso significa uma

⁴⁴ "building a collection, documenting it, and preserving it comes before interpreting it and providing access to it", no original.

⁴⁵ Dados do *Filme B*.

simples compra de melhor projetor ou uma busca mais aprofundada atrás de uma cópia em melhor estado, seja em suporte digital ou analógico. Valente também tem razão ao apontar as diferenças práticas de uma curadoria (estabelecida) no cinema e nas artes plásticas, apesar de não problematizar a questão que não é tão simples quanto parece. Ao mesmo tempo, sua sugestão de que a mostra não precisaria acontecer dada a disponibilidade dos filmes no virtual, somente diz respeito às poucas pessoas com fácil acesso a computadores, internet de alta velocidade e uma habilidade em manejar os programas que realizam os *downloads* de filmes e os sites nos quais devem ser realizadas as buscas pelos títulos. Além disso, a pessoa ainda necessita querer realizar tal ato, algumas vezes considerado à margem da lei, outras vezes simplesmente cansativo. Não que isso deva ser justificativa para exibir de qualquer modo qualquer filme. Mas ainda existe um público para o qual ver filme deve ser realizado no cinema, sejam eles filmes contemporâneos ou clássicos, a primeira visão ou uma revisão.

As salas de repertório se tornam, portanto, um importante ponto de referência para a sociedade, como locais em que a memória cinematográfica ainda existe. As cinematecas, por possuírem arquivo, muitas vezes contendo materiais únicos em esfera regional, podem ser importantes vetores para que o público desfrute de uma parte da história que não encontrariam de outro modo.

Enquanto a função de ensinar a história do cinema deva ser feita prioritariamente pelas Universidades, os arquivos de filme devem auxiliar o máximo possível e tomar a frente na ausência de instituições de ensino na região, o que felizmente com a presença de várias faculdades e cursos de cinema na região metropolitana não é algo necessário. A cinemateca deve, de qualquer maneira, estar atenta para prestar auxílio a esta formação, algo que pode acontecer ao oferecer cursos mais específicos. (BLOTKAMP, 1998) Um exemplo no Rio de Janeiro foi a Cinemateca do MAM que ofereceu em 2012 e 2013 os cursos “Horror no cinema mundial” e “Horror no cinema brasileiro”.

Para Blotkamp (1998, p. 4), a missão de um arquivo de filme (e naturalmente, de uma cinemateca) é criar um público cinematográfico, seja ele velho ou novo, mas que se diferencie daquele dedicado ao cinema comercial.

Um arquivo de filme que não promove atividades públicas é, para mim, um cemitério, uma instituição obsoleta. Eu não posso entender que arquivos de filmes só ofereçam acesso a pesquisadores, não fazendo nenhum esforço para compartilhar

suas posses com a população em geral. Cinema foi feito e ainda é feito para o maior número de pessoas possíveis.⁴⁶

Seguindo a linha de Blotkamp, Hernani Heffner (2013), que além de pesquisador e conservador-chefe da Cinemateca do MAM é professor de História do cinema mundial e brasileiro no curso de graduação em cinema da PUC-Rio e em vários cursos Brasil afora, acredita que não é mais o papel de uma cinemateca contar a história do cinema. Quem faz isso são as universidades (e em um mundo ideal, as escolas) ou os programas educativos da instituição, mas não a programação normal.

Um exemplo interessante de programa educativo proposto por algumas mostras de cinema no CCBB é a parceria desta instituição com a Universidade Federal Fluminense. Esta última ao tomar conhecimento da programação do centro cultural, oferece alguns cursos a serem ministrados por seus professores para seus alunos de graduação e pós-graduação com aulas tanto na UFF quanto no CCBB e liberadas para outros espectadores havendo espaço na sala. Geralmente nestes cursos, realizados a partir de retrospectivas completas autorais, podem ser feitos panoramas completos em torno do tema escolhido e as projeções formam um diálogo com o material teórico oferecido e produzido.

Ocasionalmente algumas aulas de história do cinema brasileiro e preservação audiovisual eram dadas por professores da UFF na sala de auditório da Cinemateca do MAM. No caso das cadeiras de história do cinema, as aulas eram sucedidas da projeção de filmes na mesma sala. Mesmo que as aulas não sejam mais lá e sim no *campus* da universidade niteroiense, uma parceria interessante poderia ser realizada entre o setor de programação da Cinemateca e os professores da disciplina para que parte (ou toda) a filmografia do curso fosse exibida em sessões durante o semestre letivo, complementando as aulas e igualmente importante promovendo sessões públicas de destaque.

A curadoria deve então propor que sua programação consiga dialogar as obras de um passado (recente ou não) com o momento, a cultura e o cinema atual. Para Heffner (2013) a programação normal de uma cinemateca deve propor uma conversa e um debate atual para a atualidade, a fim que forme um público para ele intervir num debate sociocultural maior: "ou seja, o que o público precisa ter como referência e como cultura para que ele possa de fato

⁴⁶ A film archive that does not have public activities is, in my eyes, a cemetery, an obsolete institution. I cannot understand film archives that only give access to researchers and make no efforts to let a more general audience share in their possessions. Cinema has been made and still is made for as large an audience as possible", no original.

intervir na sociedade de uma maneira mais ativa, mais produtiva? Essa é a questão da curadoria."

CAPÍTULO 2

A PROGRAMAÇÃO NAS SALAS DE REPERTÓRIO

Eu não sou a favor de montar a programação tentando agradar a um público alvo potencial e suas expectativas. Nós preferimos criar uma audiência baseada no programa que selecionamos.

(Alexander HORWARTH apud ANDERSEN, 2009, p. 21)⁴⁷

O Capítulo 6 de *Film curatorship* é dedicado a um aspecto específico da curadoria, o da programação, e é esse conceito com o qual vamos trabalhar majoritariamente neste trabalho. Podemos perceber que, pelos vários termos e definições existentes de curadoria, ela pode ter duas vertentes que se diferenciam.

A primeira é aquela que considera a curadoria como uma ação que engloba vários fatores da vida de uma cinemateca. Ou seja, o curador ou o indivíduo ou equipe exercendo a função de curadoria deve ser um profissional do próprio acervo que consegue dialogar as obras que estão sobre o seu domínio com o público. A curadoria é exercida, portanto, a partir de um acervo específico.

A segunda é a de que qualquer pessoa é um curador em potencial. Ou seja, qualquer um que consiga estabelecer de maneira pública um programa de filmes, criar relação entre eles e exibir seu trabalho à sociedade é um curador. Na época de Youtube, álbuns virtuais de fotos, blogues e facebook, qualquer um possui a potência de se transformar em um curador.

De que maneira, portanto, podemos distinguir uma linha? Nas salas de repertório brasileiras cada vez mais a seleção de obras é terceirizada, e em alguns casos a partir de arquivos estrangeiros. É possível promover uma curadoria a partir de tal experiência? A curadoria não ganha contornos específicos a partir da cidade ou do espaço em que é imaginada? Simplesmente ignorar tal peculiaridade e se fixar apenas em processos que funcionam no âmbito internacional sem tentar compreender como eles operam talvez

⁴⁷ “I am not much in favour of adjusting the programme to fit whatever audience you expect to have. We prefer to create an audience based on the programme we select”, no original.

signifique apagar a própria história. Tal método pode funcionar em Viena, Londres, Bangcoc. Mas, em 2013, não funciona no Rio de Janeiro. E aí?

A definição que os quatro autores de *Film curatorship* levam adiante parece funcionar muito mais como uma chamada à ação para os arquivistas, programadores e curadores que trabalham dentro de arquivos de filmes do que exatamente um painel que aponta a realidade em que vivemos. Se mesmo em Paris, onde há uma cinemateca forte, outras salas de repertório exercem uma curadoria mais ativa, uma seleção de filmes mais desafiadora e mais atual, o que dizer de cidades em que essa instituição não possui força o suficiente para se relacionar com o público ou mesmo com o próprio acervo?

Reconhecendo as limitações da primeira vertente e os exageros da segunda, percebemos uma terceira linha que inclusive já é comentada em várias partes de *Film curatorship*, mas que talvez por uma posição política desaparece na discussão final. Horwarth (p. 128) dá a dica de como tal curadoria cinematográfica deve ser exercitada: "Um curador cinematográfico deve ser alguém que conheça 'a' coleção ou muitas coleções".⁴⁸ Mas como alguém realmente conhece a coleção e exerce esse conhecimento, ou essa curadoria, na programação, além de uma mera seleção de filmes?

É a partir dessa pergunta que vamos adiante desvendar a programação de vários arquivos e festivais ao redor do mundo, tentando buscar a diferença, se ela existe, entre uma programação de filmes e uma curadoria de filmes, um programador e um curador.

2.1 CURADOR OU PROGRAMADOR?

Ficaremos aqui restritos às atividades de programação de salas de cinema e em como sua curadoria é desenhada. A partir das diferenças expostas no capítulo anterior, quais são as funções de um curador e de um programador? Como diferenciar essas duas funções? Ela é diferente numa cinemateca, em um centro cultural ou em uma sala de cinema comercial? Existem pontos de contato, objetivos similares ou se tratam de propostas diferentes de se lidar com um corpo de trabalho? Ou se tratam apenas de duas nomenclaturas para (basicamente) a mesma função?

Partimos de uma sensação na qual o curador é mais importante do que um mero programador. Aquele funcionário responsável por montar os *blockbusters* nos horários disponíveis nas dez salas do cinema de seu *multiplex* faria uma simples programação

⁴⁸ "a film curator should be someone who knows about 'the' collection, or many collections", no original.

(encaixar filmes em horários por simples lógica comercial), a partir de um catálogo restrito oferecido (e imposto) a ele por distribuidoras, enquanto um colega à frente de uma sala artisticamente respeitada exerceria, esse sim, uma atividade curatorial, tendo a liberdade de escolher quais trabalhos usar e de que modo. Um curador cumpre uma agenda, enquanto um programador apenas enche uma agenda.

Como vemos, são definições que soam demasiadamente preconceituosas, mas talvez não fuja muito do conceito como é entendido no mundo das artes. Afinal, o curador é uma função há alguns anos estabelecida como aquele que está apto a selecionar trabalhos dignos de serem apresentados ao público. Por outro lado, o programador faz referência a algo mecânico, relacionado a um programador de softwares como sugere Laurence Kardish do Museum of Modern Art (ANDERSEN, 2009, p. 6). A comparação, apesar de válida no contexto, é curiosa já que a programação de *softwares*, como de videogames, por exemplo também é uma atividade criativa, mostrando como o cinema ainda tem dificuldade de se relacionar a novas áreas ligadas à imagem em movimento seja nas salas de cinema ou mesmo em formatos domésticos de exibição.

A última coisa que Antonio Rodrigues teve em mente ao tecer o título de seu livro *Magníficas Obsessões - João Bénard da Costa, um programador de cinema* foi menosprezar a personagem mítica da cinefilia portuguesa. Apenas a palavra curadoria talvez soe estranha para o ambiente cinematográfico português. Deve-se portanto tomar cuidado para não eliminar trabalhos de curadoria, simplesmente porque eles não eram ou são chamados como tal.

Bénard foi primeiro responsável pela programação de cinema da Fundação Calouste Gulbenkian e depois pela Cinemateca Portuguesa. Rodrigues aponta que "programar cinema é, em parte, um jogo intelectual, em que se joga com ideias e com objectos, que são os filmes. As cartas podem sempre voltar a baralhadas e dadas, do mesmo modo ou de vários outros modos" (RODRIGUES, 2011, p. 109).

Ele lembra que "um jovem espectador não pode ter acompanhado ciclos de cinema realizados dez ou quinze anos antes" e que "o facto de determinados ciclos (...), filmes terem sido exibidos não mais implicava que não devessem voltar a vê-lo", completando que "o edifício ideal da programação era forçosamente incompleto, infundável, tinha de ser eternamente reconstruído, ampliado, retomado. Não era apenas uma entidade abstracta, era também uma ação concreta" (Ibid, p. 109).

Ao mesmo tempo deve-se tomar cuidado para evitar uma programação repetitiva, sem talvez exhibir todas as cartas do baralho, guardando-as para futuras ocasiões. Se uma

cinemateca acaba repetindo forçosamente seus filmes com o passar dos anos, pode perder um público fiel. Não são todas instituições que podem contar com duas ou mais salas para assim diversificar a programação, com novidades (ou seja, filmes inéditos naquele espaço) em uma sala e repetições em outra.

No já citado artigo sobre a curadoria de filmes *Showing a film is not enough: On cinémathèques in Western Europe and North America*, escrito para o *Journal of film preservation*, o arquivista dinamarquês Jesper Andersen, então responsável pela programação do Danish Film Institute, apresenta o que ele acredita ser a principal diferença entre um programador ou curador de cinemateca com a de curador de um museu de arte:

A programação de filmes é uma atividade contínua que acontece em uma instituição cultural específica. É em grande parte controlada pela necessidade de versatilidade, abrangência e equilíbrio — certos períodos históricos, diretores e gêneros devem estar representados na seleção programada.

Um curador em um museu de arte implementa projetos mais subjetivos e que giram em torno de uma ideia. Além disso, vários curadores ligados a obras audiovisuais trabalham como *freelancers* e portanto não estão ligados a uma instituição cultural específica. Nossa função mais importante dentro do mundo cinematográfico, não importa se nos chamamos de curadores ou de programadores, é criar uma experiência contextual para a audiência — colocar filmes em seu devido contexto. (ANDERSEN, 2009, p. 7)⁴⁹

Ao analisarmos as experiências cariocas e seus vários tipos de programação, a afirmação do último parágrafo pode ser facilmente contestada. Nem a programação de filmes é uma atividade estritamente contínua já que suas programações são organizadas sempre por mostras temáticas de curta duração e nem a curadoria *freelancer* é uma ideia estranha ao programador/curador brasileiro. Ao contrário, ela é a norma principal para as exposições cinematográficas no país, onde a maioria dos profissionais que se denominam curadores cinematográficos trabalham por conta própria, sem nenhum laço com instituições, assim como seus colegas de artes.

O argumento de Andersen parece funcionar quando se tem uma programação estável a longo prazo, especialmente em uma cinemateca, por possuir um acervo próprio e depender menos de cópias de terceiros. Assim, a versatilidade proposta por ele pode ser posta efetivamente em prática e pouco a pouco a instituição ganha um público assíduo. Feito em

⁴⁹ “Film programming is a continuous activity that takes place in a specific cultural institution. It is largely controlled by the need for versatility, comprehensiveness, and balance – certain historical periods, directors, and genres must be represented in the programme selection.

A curator at an art museum implements more idea-driven, subjective projects. On top of that, several curators within the field of visual art work as freelancers and as such are not tied to specific cultural institutions. Our most important function within the film world, whether we call ourselves curators or programmers, is to create a contextual experience for the audience – to place films in their right context”, no original.

modo correto, pode enfatizar o caráter material da obra e mostrar a importância de sua preservação, exercendo um papel pleno de curadoria, para além da mera programação.

A ideia de que a curadoria não é feita somente internamente é compartilhada por James Quandt, da TIFF Cinémathèque, que não possui um arquivo de filmes, mas organiza e seleciona amplas retrospectivas dedicadas a cineastas, a partir de cópias de outros arquivos. Em depoimento a Andersen, Quandt, que faz questão de se definir como curador, defende que “é possível ser um curador de ideias e de várias seleções de filmes sem estar ligado a uma conexão” (ANDERSEN, 2009, p.6).⁵⁰

Traçando uma diferença, David Francis relaciona o programador de filmes a alguém mais antenado com as tendências mundiais do que com o seu próprio arquivo, quando possui. Ele continua argumentando que um programador tenta antever o que o público deseja e, portanto, uma sala lotada é o sinal evidente de uma programação bem feita. Já a curadoria não busca um sucesso imediato, mas a formação de um público, que pode ser pequeno ou não. O êxito de uma curadoria não pode ser medido de forma quantitativa, já que depende de como o espectador vai absorver todo o material apreendido (CHERCHI USAI, et al., 2008, p. 44-45).

É difícil, porém, prever exatamente como se avalia uma boa curadoria. É impossível deixar de lado um papel subjetivo. Henri Langlois disse uma vez a Richard Roud sobre uma exibição que promovia no New York Film Festival e não foi muito bem recebida pelo público: "nunca se esqueça que a programação é feita para 10% do público. Nada importa, contanto que esta percentagem esteja contente" (ROUD, 1983, p. 130, apud RODRIGUES, 2012, p. 84).⁵¹ O próprio Langlois só se tornou célebre internacionalmente à medida que vários cineastas surgidos na França revelavam a influência da Cinemateca Francesa em sua formação.

Para João Luiz Vieira, professor dos cursos de graduação e pós-graduação em cinema da UFF e que já foi curador da Cinemateca do MAM, a boa curadoria é aquela cuja programação ressoe no momento atual, apresentando filmes pertinentes ao presente, não importando a data de produção, utilizando o cinema para apresentar questões e levantar temas presentes na sociedade. Ele indica que (para) além de uma função educacional, os clássicos devem continuar sendo exibidos para que as novas gerações os conheçam, mas sem uma hierarquização, sem uma monumentalização. "O bom curador está atento a buscar coisas, trazer ou do presente ou do passado, mas descobrir coisas. Colocar essas coisas em **contexto**.

⁵⁰ “it is possible to be a curator of ideas and various film series without being connected to a collection”, no original.

⁵¹ "don't ever forget that one programmes for a 10 per cent of the public. Nothing matters, as long as that per cent is happy", no original.

Essa é a marca de um bom curador e uma boa curadoria, esse colocar em contexto, é você estar falando para o seu tempo", indica Vieira (2013).

Um programador, a priori, quando trabalhando em uma cinemateca, não necessita ter um conhecimento da coleção de seu próprio arquivo ou de outros, mas sim da história do cinema. Assim, sua função se limitaria a escolher os filmes que serão exibidos e em que horário. Não importa muito se não existe uma cópia em 35mm, pois pode-se mostrar em um DVD projetado sem maiores problemas. É alguém que talvez esteja mais ligado à televisão e sua ideia de fluxo (ou seja, qual filme passar depois daquele e antes deste), sem se preocupar com um respeito maior à obra e a sua materialidade e condições técnico-artísticas mais ideias (tal como formato de tela, gradação de cor, etc). É, porém, uma pena que tais casos aconteçam, provando um grande desperdício de seu próprio arquivo, que poderia ser mais valorizado a partir de seu trabalho.

O curador é aquele que deve responder às seguintes perguntas: "por que tais filmes foram escolhidos? Por que outros ficaram de fora? Qual a relação de um filme com outro e com o tema da mostra em geral?" (CORREA, 2011, p. 27). Um programador que atende a esses requisitos pode ser considerado também um curador. Ao fazer uma mera programação, apresentando os filmes sem os contextualizar, informar, propor um pensamento a partir daquela obra ao espectador, se elimina qualquer aspecto curatorial.

Podemos então esboçar uma conclusão ao analisar mostras realizadas pelo mundo: nas cinematecas, ou seja, aquela sala de cinema que conta com um arquivo, o programador é o responsável pelas sessões de cinema e o curador é quem faz a ponte entre o arquivo e a sala de cinema. Ele sugere filmes da coleção para o programador e também pode pedir ações emergenciais de preservação ao setor de arquivo para filmes que por algum motivo o programador gostaria de ter disponível. O programador, por sua vez, conhece melhor o ambiente externo (festivais, lançamentos, etc.), e tem um trânsito maior em pedir cópias de outros arquivos e distribuidoras. Em caso de existência das duas funções na mesma instituição, os dois devem estar trabalhando lado a lado.

Obviamente essa divisão não é tão simples quanto parece. Em algumas instituições o cargo de curador abarca também a montagem da programação, enquanto em outros o curador é alguém mais ligado aos procedimentos internos de conservação e/ou administração, se distanciando da programação. Também acontece do programador não conseguir criar muitos laços externos se fechando em filmes do próprio acervo enquanto o curador por ter

geralmente um trânsito maior em festivais e congressos internacionais promove um maior intercâmbio entre sua instituição e outras similares no mundo.

Em outros casos, especialmente aquelas instituições que não possuem um orçamento grande, as duas funções, de programação e de curadoria, são geralmente unificadas em uma pessoa ou equipe. Nesses casos, deve-se estar atento ao que acontece no mundo afora, porém deve-se também possuir um cuidado especial em não perder de olho o potencial do próprio arquivo. Afinal, é, por vezes, a única forma de o acervo conhecer um público.

Em salas de cinema que não possuem arquivo, o ofício do curador cinematográfico se assemelha àquele das artes plásticas: é o responsável por selecionar obras a fim de programar, que é a principal atividade da instituição, sendo que geralmente ele também responde pelo cuidado e segurança das cópias enquanto estiverem no recinto. Algumas das salas podem, inclusive, convidar temporariamente curadores, já que não precisam lidar com um arquivo próprio, algo que unificaria a proposta da organização.

Como a função curatorial faz uma referência muito direta ao mundo das artes, salas comerciais geralmente não empregam um curador, e sim um programador, pois esses profissionais não estão conectados a um mercado ou a criação de um público em nível quantitativo, enquanto o programador se relaciona mais diretamente com o mercado.

Por vezes, alguém que está empregado como programador consegue imprimir uma visão curatorial, mesmo não possuindo acervo e alguns curadores simplesmente coletam os grandes cânones e o programam. De qualquer maneira deve-se sempre estar atento para o fato que o profissional está promovendo uma programação pública. Ao somente montar uma grade de filmes que gosta ou aproveitar o espaço para assistir ao que não viu está se promovendo um desserviço público e se aproveitando de um espaço geral para mero uso pessoal.

Film curatorship em seu glossário define programação pública (*public programmes*) como um "conjunto de atividades públicas criadas para implementar e ampliar uma consciência em torno do patrimônio audiovisual e interpretá-lo para o benefício da audiência, a nível nacional e internacional" (CHERCHI USAI et al., 2008, p. 236).⁵²

É inevitável também que o curador ou programador das salas de cinema acabe transparecendo muito de seus gostos particulares na programação, apesar de que tal ação deve ser controlada quando possível. É notório o caso de João Bénard da Costa, que sempre encontrava uma maneira de incluir o *filme de sua vida Johnny Guitar* (Johnny Guitar, 1954, EUA) de Nicholas Ray, na programação (exibido também em homenagem no seu

⁵² "suite of public activities designed to foster and increase awareness of the audiovisual heritage, and to interpret it for the benefit of diverse audiences, nationally and abroad", no original.

falecimento).⁵³ Entre os entrevistados pela revista *Cineaste* no artigo especial sobre salas de repertório, a sensação é que os responsáveis pela programação acabam exibindo filmes que atendem a seus gostos particulares, assim como repetem táticas que o levaram à prática da cinefilia.

Como a programação é uma produção *apaixonante* e feita por apaixonados, é natural que aconteça esse apego a um passado formador, a *modus operandi* que funcionaram no passado.⁵⁴ O curador, porém, é aquele que sabe quando parar, quando exibir um filme que pode odiar, mas que sintetiza bem alguma ideia ou visão. Ou ainda como saber usar essa prática personalista a favor dos filmes, ao simplesmente sugerir o que o espectador deve completar. O programador, ao contrário, pode continuar com essa prática até quando assim o desejar (e continuar no cargo), sem nenhum problema moral ou ético, até porque acredita que é sua função transmitir como de pai para filho os grandes ensinamentos da cinefilia.

Nesse sentido, uma mostra que deixa margem para discussão é aquela organizada por João Bénard da Costa em seus últimos anos de vida e de curadoria da Cinemateca Portuguesa: *Como o cinema era belo*, uma autêntica carta de despedidas, sincera e honestamente personalista, que pode tanto ser encarada como uma programação altamente voltada para a figura do programador paternalista quanto uma criação curatorial que sugere relações com a história do país e do cinema a partir de um percurso biográfico. Tal rumo será ditado não somente pelo tema que serve de base para a programação dos filmes, mas também a partir de textos introdutórios, debates, etc.

2.2 DIFERENTES MODOS DE PROGRAMAR

As cinematecas e outras salas de repertório se norteiam por três tipos de programação. O primeiro é o caminho "livre", seja apresentando filmes aleatórios ou com alguma relação entre si, mas que não obedecem a uma articulação formal ou explicitamente direta. Exatamente oposto e esta se encontram as retrospectivas completas, nas quais a obra de um profissional, estúdio, ou de qualquer recorte espaço-temporal específico é apresentada de forma integral, ou o mais integral possível devido a limitações. No meio termo, existem os

⁵³ Um exemplo de como o filme encaixou com perfeição o espírito particular do curador/programador em um âmbito público pode ser visto na página 51.

⁵⁴ O crítico francês Serge Daney, se não cunhou, popularizou o termo *ciné-fils*, literalmente "filho do cinema", uma brincadeira com a sonoridade da palavra *cinéphile* (cinéfilo).

recortes parciais, em que dentro de um tema abrangente, pode-se fazer uma seleção de títulos a compor essa programação.

Qualquer que seja o modo empregado deve-se ter em mente que a programação, por si só, vira uma atividade artística, nem sempre por mera síntese hegeliana,⁵⁵ mas a partir da sequência de vários filmes, até que novas ideias surjam ou se embaralhem a partir da relação parcial ou total entre eles. Para Alexander Horwarth, diretor do Museu do Cinema Austríaco:

O significado é criado a partir da comparação de duas coisas. Colocar lado a lado dois filmes também produz algo novo e isso é obviamente significativo em todo tipo de programação. Porém, acredito que seria errado reduzir tal fato ao encontro de dois; um encontro de dez ou vinte, seja ao montar um programa de curtas ou mesmo em um programa que tenha uma duração prolongada, pode ser igualmente produtivo, de maneiras diferentes.
(ARROBA, 2012, p. 13)⁵⁶

Mariann Lewinsky, responsável por programar filmes dos primeiros anos do cinema no Cinema Ritrovato de Bolonha, lembra que eles não devem ser meramente atrelados a alguma missão pragmática por parte de quem programa. Afinal eles são antes de tudo obras e materiais específicos e "acredito ser errado considerar estes filmes apenas como um material que serve de base para a história do cinema. É errado porque os explora e é errado porque perde-se a visão da principal razão de existir destes filmes".⁵⁷ Para ela,

uma série de filmes tem muitas coisas em comum com uma exposição e nos programas, assim como nas vitrines de vidro, eu exponho o que os filmes têm a oferecer de acordo com temática, qualidade e idiosincrasias. Eu sugiro possíveis caminhos a serem acessados que para mim são interessantes e podem levar a um entendimento dos filmes.⁵⁸
(LEWINSKY, 2011, p. 31)

Ao montar uma programação diária, semanal ou mensal, os programadores e curadores devem tanto pensar em espectadores que só assistem a uma sessão (mas quem sabe,

⁵⁵ Georg Hegel, filósofo alemão (1770-1831) crê que toda "tese" comporta dentro de si uma contradição, ou seja, uma "Antítese" que quando postas lado a lado produzem uma "síntese", esta por si, uma nova "tese". Seu trabalho mais célebre nesta direção é *Ciência da Lógica* (1812-1816).

⁵⁶ "meaning is created through the comparison of two things. Bringing together two films also produces something new, and this is obviously meaningful for every type of programming. However, I believe it would be wrong to reduce it to the meeting of two; a meeting of ten or twenty - in a programme of short films or in a longer series - can be equally productive, and in a different way", no original.

⁵⁷ "to consider these films only as source material for film history is, I think, wrong. It is wrong because it exploits them, and wrong because it loses sight of their main *raison d'être*", no original.

⁵⁸ "a film series has much in common with an exhibition, and in the programmes, as in glass display cases, I set out what the films have to offer in the way of topics, qualities, idiosyncrasies. I suggest possible access routes which strike me as interesting and conducive to an understanding of the films", no original.

não ficam para a próxima?) quanto naqueles frequentadores assíduos, que vão fazer o máximo para assistir a programação completa.

É necessário ter em mente que existem inúmeras combinações que serão feitas pelos espectadores, através da seleção vista durante tal ciclo. Eles também podem procurar ver em casa alguns filmes que perderam no cinema ou buscar mais obras do mesmo diretor, país ou da mesma temática de um trabalho que tenham gostado em particular. Ou seja, a mostra não só será diferente para cada espectador, como pode se estender para além da sala de cinema. Essa programação deve ser somente o primeiro passo e não se esforçar em esgotar algum assunto por completo.

Alguns filmes por serem mais importantes para a história do cinema ou celebrados nas inúmeras listas de melhores filmes que surgem anualmente vão sempre trazer mais atenção para a programação, assim como acontece com algumas obras e artistas em museus. Seria a "Síndrome de Mona Lisa" (ANDERSEN, 2009, p. 12). Esses filmes podem e em alguns casos devem ser incorporados ao programa, mas devem ser tratados com cuidado pelos responsáveis pela mostra. O ideal é que auxiliem no trabalho de divulgação. Após o espectador ser fisgado, aí entra o papel da curadoria em tentar lhe apresentar filmes menos conhecidos.

É perigoso quando as salas de repertório se direcionam a apenas um tipo de cinéfilo. Blotkamp (1998, p. 4), antiga diretora do Museu do cinema neerlandês, crê que especialmente as cinematecas por possuírem acervos devam estar atentas aos variados grupos de cinéfilos, apresentar programas que possam estimular todos estes grupos. Seu estilo de programação que busca atender aos vários tipos de cinéfilo demonstra largo conhecimento de quem é o público assíduo à cinemateca ou poderia passar a frequentá-la e merece, portanto, receber um estímulo inicial, que pode durar meses ou anos, exigindo de tal atividade uma continuidade sem a necessidade de prazos. Na declaração dela fica claro que o interesse não é necessariamente alcançar um grande público, mas educar o público para que este consiga criar uma conexão com uma programação feita à altura da função social e política da cinemateca.

Nós oferecemos programas diários que fazem a cabeça do cinéfilo um tanto antiquado. Nós chamamos de “repertório” e escolhemos parte dos filmes de acordo com os desejos da universidade, para combinar com o programa educativo deles. Nós oferecemos temas que chamam a atenção dos loucos por cinema, como *cult* e horror mas também temas que vão interessar a um público mais amplo (filmes relacionados ao colonialismo, filmes que tratam de música, expedições etc.), séries de filmes e vídeos experimentais, sejam eles velhos ou novos que também trazem um público artístico, nós mostramos aqui e ali filmes de arquivo para aqueles curiosos etc, etc. E também nós temos exposições especiais para adultos todos os dias no início da noite e para as crianças, nas tardes de fim de semana. Quando são

filmes silenciosos eles são cuidadosamente preparados com música ao vivo, elementos teatrais e outros acompanhamentos. Dentro do contexto de uma exibição especial, vez ou outra, tentamos oferecer retrospectivas de autores, vivos ou mortos. É especialmente com esses tipos de exibições especiais que nós tentamos criar um novo grupo de cinéfilo em nossas dependências para juntar forças com aquele que já existe. Nós tivemos sucesso nessa ambição? Difícil dizer. Você tem que ter um fôlego grande, mas tivemos um primeiro crescimento substancial de audiência cerca de dez anos atrás quando começamos a exibir filmes todos os dias e depois de números constantes, a partir do último verão começamos a ter casa cheia não importando o que mostramos. Então quem sabe?
BLOTKAMP (1998, p. 4)⁵⁹

A própria Blotkamp afirma que é impossível saber o quanto de sucesso uma instituição pode ter com o seu público. De números pequenos e regulares pode surgir um evento que não só promova o crescimento de frequentadores por um mês, mas de forma fixa e constante. Talvez seja mais interessante lotada de 20% da sala que sempre volta do que ter uma sala quase cheia para um filme específico, mas que não sente vontade de retornar para as próximas sessões, independentemente do ciclo.

2.2.1 Programação Livre

Por mais que as cinematecas e salas de repertório sejam locais para a apreciação "não convencional" de filmes, ainda é importante a presença de eventos para chamar a atenção midiática e de espectadores. Nesse sentido, a maioria das instituições opta por criar programas semanais, mensais ou mesmo anuais que ocupam boa parte de sua programação. Servindo com o propósito de encher o resto dos horários é que títulos individuais são incluídos sem alguma razão específica que serviria como uma justificativa, como uma efeméride, homenagem ou o lançamento de uma nova cópia.

Para tanto as salas de repertório que investem nessa programação livre e um pouco caótica, sem um tema que amarre os filmes, criam programas que servem de um grande

⁵⁹ "We do offer daily programs that appeal to the old fashioned cinephile. We call it the "repertoire" and we choose part of the films according to the wishes of the university, to match their educational program. We offer themes that appeal to film freaks like cult and horror but also themes that will interest a more general audience (colonial films, films around music, expeditions etc.), we offer series of experimental film/video's, old and new that also attract the arty people, we show archive films just like that for the curious etc, etc. And then we have the special screenings for adults daily in the evening and for children in the weekend afternoon, in case of silents carefully prepared with live music, theatrical elements or other accompaniments. Within the context of the special screening we every now and then also offer retrospectives of authors, dead, alive. It is with these special screenings in particular that we try to raise our own new brand of cinephiles to join the forces of the already existing. Do we succeed in that ambition? Hard to say. You have to have a long breath, but after a first substantial growth of the audience when we first started daily programs ten years ago and some years of static numbers, since last summer we almost always have a pretty full house whatever we show. So who knows?", no original.

guarda-chuva, que abarcam toda a história do cinema. Ao criar uma grande mostra regular, as salas indicam uma maior importância tanto aos filmes, os relacionando a um quadro maior. Sobre essas mostras, Andersen (2009, p. 10) aponta que "em primeiro lugar e mais importante, a seleção atrai uma audiência que quer explorar todos os cantos da história do cinema e que não está tão interessada em seguir a carreira de um diretor específico ou os filmes de uma época específica".⁶⁰

A mais proeminente dessas seleções é a promovida pela Cinemateca Francesa, chamada *L'Histoire permanente du cinéma*, apresentando ao menos um filme por dia, sem tentar tecer uma ligação direta, a partir de um conceito de Henri Langlois, que defendia o livre visionamento de filmes, sem interferência externa, sendo contra a prática de distribuição de folhetos e debates após o filme. A seleção, "comparável a uma coleção permanente de um museu de arte" (ANDERSEN, 2009, p. 10),⁶¹ apresenta os filmes de forma, a princípio, aleatória, mas que justamente pela falta de ligação direta pode resultar em descobertas mais fascinantes.

Pablo García Canga (2012) propõe, meio sério, meio de brincadeira, uma análise em torno de uma programação diária da Cinemateca Francesa, com a escolha aleatória do dia 14 de setembro de 1968. Um olhar atento à programação recente, onde cerca de metade dos títulos faz parte da *Historie permanente*, mostra que muitas vezes blocos de filmes são apresentados juntos simplesmente pelos títulos serem próximos em uma ordem alfabética, apesar do diretor de programação Jean-François Rauger ter argumentado que ele "sometimes show films that have "covert" or obvious connections to each other" (ANDERSEN, 2009, p. 10).⁶²

A ideia das três sessões diárias de cinema onde a trajetória da sétima arte se misturava em poucas horas serviu de inspiração ao *História Permanente do Cinema* realizado pela Cinemateca Portuguesa entre 2006 e 2011, que propunha a exibição de vários clássicos a cada sábado.⁶³ A história da instituição portuguesa está intrinsecamente ligada à figura de João Bénard da Costa. Sobre ele, Rodrigues escreve:

⁶⁰ "first and foremost, the selection appeals to an audience that wants to explore all parts of film history and who are less interested in following a specific director's career or in films from a specific period", no original.

⁶¹ "comparable to a permanent collection at an art museum", no original. Obviamente por questões de conveniência do argumento, Andersen ignora as diferenças entre artes espaciais e temporais.

⁶² "algumas vezes mostra filmes que possuem entre si conexões "escondidas" ou óbvias", no original.

⁶³ Este ciclo português, por si, foi responsável pelo projeto *História Permanente do Cinema*, realizado pelo Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte, desde 2010.

Também herdou de [Henri] Langlois o gosto pelos jogos secretos ao programar, estabelecendo laços subjectivos, mais ou menos visíveis, entre os filmes que programava, imaginando um hipotético espectador que fosse a todas as sessões do dia e transitasse de um filme a outro através de passagens secretas (metafóricos alçapões, espelhos e paredes que podem ser atravessados), de que o próprio espectador talvez nem suspeitasse.

(RODRIGUES, 2011, p. 45-46)

Bénard é responsável por um caso emblemático de um "ciclo de um filme só" que quebra um pouco o raciocínio dessa primeira forma de exibição apresentada aqui. Para a última sessão da programação de 1990-1991 ele incluiu o ciclo *A fechar, A abrir* com a exibição de *Johnny Guitar*. Ao mesmo tempo em que fechava a temporada, se abria a Era Bénard na Cinemateca Portuguesa, sucedendo a morte de Luís de Pina (RODRIGUES, 2011, p. 159).

Podemos também considerar o caso de filmes restaurados ou que por algum motivo de ordem cronológica ou social se tornam eventos por si só. Foi o caso do British Film Institute, quando em 5 de dezembro de 2011 decidiu exibir uma cópia em nitrato de *Mulher Satânica* (Cobra Woman, 1944, EUA) de Robert Siodmark ou o de *O Boulevard do Crime* (Les Enfants du Paradis, 1945, França) de Marcel Carné, que após uma restauração digital voltou aos cinemas de Paris, dominando o circuito de salas de repertório na segunda metade de 2011, além de suscitar uma exposição museológica na Cinemateca Francesa.

Em todos esses casos se percebe uma tentativa de expansão dos títulos apresentados, almejando a exibição de filmes que não se encaixariam em um ciclo, especialmente pela tendência contemporânea de concentração em retrospectivas completas de grandes nomes, diminuindo a chance de uma cópia única de um cineasta não muito conhecido ser programada por não pertencer a nenhum encadeamento de filmes.

2.2.2 Retrospectivas Completas

No caso das retrospectivas completas, a ideia geralmente é seguir uma linha autoral, como a *Cahiers du cinéma* introduziu o termo na década de 1950.⁶⁴ É irônico que o estilo lide Langlois no comando da Cinemateca tenha auxiliado a criação da Nouvelle Vague com sua

⁶⁴ Para os pensadores franceses da época, como André Bazin, existiam determinados diretores que conseguiam imprimir uma característica particular em todas as obras de sua filmografia. Bordwell (1997) explica mais sobre este fenômeno crítico.

programação livre, e essa geração de cineastas tenha consequentemente inspirado vários programadores do mundo inteiro a seguirem a linha dos *auteurs* no campo da exibição, algo que continua até hoje (RODRIGUES, 2012, p. 84).

Defendendo as grandes mostras em homenagem a determinados cineastas, François Truffaut (1975, p. 35) escreveu sobre Jean Renoir:

Um pouco como no caso de Ingmar Bergman e Jean-Luc Godard, que produzem muito, enquanto cada filme de Renoir estabelece apenas um momento de seu pensamento, é o conjunto de seus filmes que formam a obra. Daí advém a necessidade de reunir os filmes, como se faz com um pintor todas as vezes que ele expõe e tem suas telas antigas e novas penduradas para que possamos observar suas várias épocas.⁶⁵

Em *Film curatorship*, David Francis critica esse modelo. “Existe uma tendência — que eu chamo de ‘tendência completista’ — que está em voga hoje em dia na qual se você é programador precisa fazer uma retrospectiva completa”⁶⁶ (CHERCHI USAI et. al, 2008, p. 71). Ove Brusendorff, o primeiro diretor do Museu do cinema dinamarquês recusava veementemente a ideia de uma retrospectiva completa, a qual classifica como pedagógica. Ele gostava de se comparar com o Teatro Real: se uma retrospectiva autoral não é esperada de um calendário teatral, por que então insistem em promover isso no cinema? (ANDERSEN, 2009, p. 8)

James Quandt, da TIFF Cinémathèque analisa os dois lados de uma retrospectiva:

Há uma noção que as retrospectivas completas pertencem ao passado, parte de um ideal que as cinematecas uma vez possuíram. A razão óbvia é que as cinematecas encontram dificuldade em encontrar os filmes mais desconhecidos e pelos altos custos financeiros em oferecer uma retrospectiva completa. Mas foi deste modo que eu conheci filmes obscuros de diretores famosos... portanto eu ainda sou um tanto a favor das retrospectivas completas.

⁶⁵ “Un peu comme dans le cas d'Ingmar Bergman et de Jean-Luc Godard dont il a eu la fécondité, chaque film de Renoir séparément ne marque qu'un moment de sa pensée, c'est l'ensemble des films qui forme l'œuvre, d'où la nécessité de les grouper dans un tel Festival pour les faire mieux apprécier, comme un peintre accroche et donne à regarder plusieurs toiles anciennes et récentes, plusieurs périodes, chaque fois qu'il expose”, no original.

⁶⁶ E ele completa: “E se você é um preservador, precisa ter a cópia mais “complete” possível. Mas se essa cópia nunca foi vista pelo público, basicamente o que você está salvando?”. No original: “There is a tendency – what I call the ‘completist tendency’ – that exists nowadays where you have to have a complete retrospective if you’re a programmer (...) And, if you’re a preservationist, you have the ‘completest’ copy possible. But if that copy was never seen by the public, basically what are you saving?”.

(ANDERSEN, 2009, p. 11)⁶⁷

Sua visão fatalista quanto às retrospectivas nos parece estranha, especialmente ao notarmos o quadro brasileiro, no próximo capítulo. De qualquer maneira, a tendência é mundial, especialmente nas grandes cinematecas que já possuem um grande acervo de títulos. Hoje em dia, o ciclo autoral tende a englobar qualquer diretor ou ator, mesmo que não siga a linha dos *auteurs*. As novas mídias também auxiliam na exibição de uma retrospectiva completa, diminuindo custos e esforços em busca de uma cópia boa em película.

Retrospectivas completas podem ser feitas seguindo outros eixos temáticos: O BFI Southbank, por exemplo, programou durante todo o ano de 2011 a *Disney 50*, exibindo a cada fim de semana um dos 50 longas de animação que o estúdio americano já tinha produzido até então.

Tal prática é uma oportunidade perfeita para a restauração de alguma obra específica e a publicação de catálogos que tratam da vida e obra de um profissional do cinema - geralmente cineasta, seguindo a linha autoral. A Cinemateca Francesa lançou, nos últimos anos, tomos gigantes largamente ilustrados sobre Jacques Demy e Stanley Kubrick, assim como o Österreichisches Filmmuseum concentra seus esforços em lançar livros menores, porém amplamente fartos sobre personalidades como Peter Tscherkassky, Claire Denis e James Benning, em um estilo mais autoral de edição. Todas as publicações foram paralelas a mostras completas.

A retrospectiva completa ou não pode oferecer também um papel importante ao dialogar com uma obra contemporânea. O Le Grand Action e a La Filmothèque du Quartier Latin, ambas em Paris, costumam apresentar ciclos que duram duas semanas voltadas a algum diretor cuja obra mais recente entrou em cartaz. Na ocasião da estreia de *Moonrise Kingdom* (Moonrise Kingdom, 2012, EUA), por exemplo, toda a obra do diretor Wes Anderson foi exibida ao curso de duas semanas, dividindo espaço com outras mostras mais temáticas (ao estilo *Cinema americano dos anos 70*) ou cópias novas de filmes de repertório. Existia, portanto, uma razão em revisitar os filmes antigos de Anderson. É necessário um diálogo deste tipo para que as salas de repertório voltem a ficar cheias. Nenhuma sala do Rio de Janeiro repetiu o caso do Odeon em 2006, e revisitou a obra de Almodóvar antes da estreia de *Os amantes passageiros* (Los amantes pasajeros, 2013, Espanha), o que inclusive ajudaria a

⁶⁷ There is a feeling that complete retrospectives belong in the past – an ideal that the cinemateques once maintained. This is obviously due to the difficulties that all cinemateques have in finding lesser known films, and also the high costs of offering complete retrospectives. But it was in this way that I got to know marginal works by famous directors... so I'm still somewhat in favour of the complete retrospective", no original.

compreender melhor o filme. Não que signifique uma casa cheia e com vontade de conhecer alguns filmes - muito pelo contrário, na maioria das vezes - mas pouco a pouco aquela regularidade pode trazer mais fãs interessados em filmes (um pouco) mais antigos.

2.2.3 Mostras Temáticas

Um desdobramento natural das retrospectivas completas são as *retrospectivas incompletas*. Podem ser tanto um recorte espacial, com as obras que um artista realizara em um país específico - caso do *Ciclo Fritz Lang na América* na Cinemateca Portuguesa em maio de 1983 - ou um recorte temporal - *Cinema d'animazione tedesco, 1910-1930* na Giornate del cinema muto em outubro de 2012 - ou ainda algum recorte temático em uma obra - como *Mike Leigh en drama y comedia* na Cinemateca Uruguaya em janeiro e fevereiro de 2010.

Outro recorte muito comum ao se apresentar filmes de diferentes épocas é agrupar em blocos nacionais, como amplos painéis de uma determinada filmografia. A *Ciné-Égyptomania*, por exemplo, apresentada entre junho e agosto de 2012 na Cinemateca Francesa construía um panorama do cinema egípcio, apresentando 57 filmes lançados entre 1937 e 2011.

Estúdios dão outra margem para programações mais específicas, como o BFI Southbank que programou uma retrospectiva intitulada *Gotta Sing! Gotta Dance! The MGM Musical* dividida em *Part One* e *Part Two* entre outubro e dezembro de 2011.

Outras efemérides são sempre levadas em conta ao se programar, sendo as maior delas comemorações de datas. O Cinema Ritrovato já incorporou o *Cento anni fa...* em suas mostras permanentes. Na sessão sob curadoria de Mariann Lewinsky desde 2004, são apresentados uma série de filmes feitos exatos 100 anos atrás, geralmente separados em programas contando com filmes que dialogam entre si. O caso é interessante por percebermos uma mostra temática dentro de um evento temático, o do cinema redescoberto, seja através de restaurações, cópias novas ou revisões históricas.

Em 2009, a UCLA promoveu a série *1939 redux: digging deeper into 'Hollywood's Greatest Year'*, em que se aproveitou da comemoração dos setenta anos do "ano de ouro de Hollywood" exibindo filmes que tentam apresentar um painel da produção cotidiana dos estúdios norte-americanos naquele ano, fugindo de clássicos emblemáticos como *No tempo das diligências* (Stagecoach), de John Ford e *...E o vento levou* (Gone with the wind), de Victor Fleming.

Em 1984, a Fundação Gulbekian em Lisboa organizou várias manifestações em homenagem ao livro epônimo de George Orwell. O programador de cinema da época, João Bénard da Costa, desejou aproximar essa mostra ao *Ciclo de cinema de ficção científica: "O futuro é hoje?"*, também organizado por ele na Cinemateca Portuguesa. Na análise de Rodrigues (2011, p. 98), aproximar filmes antigos e contemporâneos na grade dos primeiros dias da programação de ambas as mostras é algo digno de um "programador de cinema à antiga, mostrando como algo de perfeitamente natural e lógico (não escolar, não profissional) os laços que podiam unir filmes tão diversos como os de Méliès e os de George Lucas".

Bénard aproveitava essas efemeridades para construir grandes ciclos, alcançar espectadores e tentar a criação de laços com eles. De forma mais concreta, ele produz imensos catálogos, fartamente ilustrados, que até hoje são referências editoriais, algo talvez mais marcante do que as sessões em si, pois continuam a conquistar leitores e entusiastas. Porém, para Edith Kramer, essa "programação de aniversário" é um auxílio para conseguir cobertura de imprensa, mas não passa disso. "Não tem nada a ver com os aspectos filosóficos e intelectuais oferecidos pela programação. É uma saída fácil" (ANDERSEN, 2009, p. 15).⁶⁸

O Cinema Ritrovato apresentou entre suas mostras de 2013 uma que possui uma particularidade: é baseada no material da película. *L'emulsione conta: Orwo e Nová Vlna (1963-1968)* que, apesar de jogar a luz em um movimento cinematográfico já estabelecido no cânone (o cinema novo checo da década de 60), demonstra a importância do artefato e de manipulações na emulsão fotográfica. O programa enfatiza a participação da película Orwocolor no processo de realização cinematográfica, através de outras manipulações na imagem impressa e projetada, tais como o *widescreen* anamórfico e falsas tintagens e viragens operadas nos filmes da época.

Há ainda várias outras possibilidades de temas explorados pelas cinematecas e salas de repertório ao redor do mundo: A Cinémathèque Suisse propôs para junho de 2013 uma mostra com dez filmes que podem ajudar a definir o cinema em 1963, parte de uma grande série "permanente" (*Pour une histoire permanente du cinéma: 1963*), mas que é definida por blocos muito específicos e independentes, mostrando como essas ligações são sempre muito tênues.

Ciclos temáticos "são certamente os que proporcionam maior possibilidade de fantasia e imaginação" e "permitem a um programador e a um espectador brincar com o cinema" (RODRIGUES, 2011, pp. 123, 120). Que o diga Peter Kubelka, criador da série *Was ist Film*,

⁶⁸ "It has nothing to do with the intellectual, philosophical aspects of programming. It is too easy", no original.

a ser apresentada *ad eternum* no Museu do cinema austríaco: 63 sessões formando um programa que ao abarcar várias eras e estilos na história cinematográfica "deve representar com autoridade (...): Filmes que definem o que o Filme é por si"⁶⁹ (KUBELKA, 2010, p. 18).

Ao mesmo tempo, uma programação que gira em torno de um tema chama mais atenção da imprensa e existe um público que estaria mais disposto a ir, ao se tratar de um evento único e, desse modo, imperdível. Para Kathy Geritz "existe algo sobre um festival, que por ser um evento, é mais interessante do que a programação cotidiana"⁷⁰ (ANDERSEN, 2009, p. 16).

Obviamente existem divergências quanto a um caráter mais livre de programação. James Quandt, da TIFF Cinematheque, observa em sua instituição que o público prefere muito mais uma série temática fechada do que algo abstrato (RAPFOGEL, 2010, p. 49) Voltamos aqui à distinção entre curadoria e programação: um programador, ao saber desse fato, atenderia ao gosto do público e exibiria em sua maioria séries monográficas. Já um curador, como era o caso do programador João Bénard da Cota, poderia propor para a Cinemateca Portuguesa um ciclo tão vasto como *Variações sobre Oz*, em 1991, a partir de seu entendimento que *O Mágico de Oz* (The Wizard of Oz, 1939, EUA) de Victor Fleming, era o melhor filme sobre o cinema já feito. Certamente ele tentava incorporar os caminhos secretos e tortuosos da estrada de tijolos amarelos à trilhas que seus espectadores percorriam.

O Forum des images é uma das instituições mais representativas do mundo no que se refere a ciclos imaginativos. Localizada no centro de Paris, a cada mês é lançado um tema que por vezes ganha caráter de "ciclo" e se estende até o mês seguinte. Os ciclos geralmente partem de temas um tanto genéricos (*Londres calling*, *Des habits et des hommes*). Eles permitem ao programador/curador brincar com um tema e ao espectador traçar linhas pessoais através dos filmes. Sobre um tema tão amplo quanto *Mille et une forêts*, a apresentação escrita serve de apoio para lançar questões e propor perspectivas. Outro grande atrativo do Forum é que, além da vasta programação, quase sempre exibida em cópias 35mm, a produção disponibiliza em seu site uma lista complementar com filmes que não puderam ser exibidos por problemas nas cópias ou de direitos sobre elas.⁷¹

⁶⁹ "sollte mit Autorität repräsentieren (...): Filme, die den Film an sich definieren", no original.

⁷⁰ "there is something about the festival event that is more exciting than the everyday", no original.

⁷¹ Quase para nos lembrar de como a documentação da internet é complicada e não pode ser confiável, a lista da filmografia complementar da mostra *Mille et une forêts* não está disponível com um link direto a partir da página da mostra [<http://forumdesimages.fr/fdi/Cycles/Archives-Cycles/Archives-Cycles-saison-2011-2012/Mille-et-une-forets>], apesar dos outros ciclos contarem com seu caminho intacto. Porém, a *filmographie complémentaire* pode ser acessada em: [<http://www.forumdesimages.fr/fdi/Cycles/Archives-Cycles/Archives-Cycles-saison-2011-2012/Mille-et-une-forets/Filmographie-complémentaire>]. Acesso em 25 de junho de 2013.

Como no exemplo austríaco, algumas séries temáticas podem durar anos e anos, se incorporando na programação geral da instituição. Com o intuito de criar um público mais específico e fiel, o MoMA de Nova Iorque optou por criar sessões fixas em seu calendário. Um desses programas é o *Modern Mondays*, dedicado à avant-garde e sempre contando com a presença do realizador. Vira uma sessão regular, e por consequência, social, como a dos vários cineclubes que se revezam às terças-feiras no Le Grand Action, sala do Quartier Latin parisiense.

A Cinemateca Francesa, seguindo esse aspecto, introduziu algumas sessões regulares: Em *Voir/revoir le cinéma contemporaine*, todo sábado de manhã é exibido um filme lançado há poucos meses nas salas de Paris mas que merece nova atenção na tela grande Já o *Cinéma Bis* propõe uma sessão dupla de filmes baratos, bizarros e/ou marcantes de uma época, algumas vezes apresentados em versões dubladas. O intuito é criar uma nova relação com o público e trazer um novo grupo de cinéfilos não tão convencionais para a cinemateca.

Sobre o espírito destas sessões, Andersen (2009, p. 16) escreveu para o JFP:

Novamente temos um caso em que você não sabe necessariamente que filmes serão exibidos, mas tem uma ideia do que esperar. A ideia deste tipo de programação é criar uma continuidade e pontos de acesso para os espectadores de um modo que eles não precisem descobrir sempre o que está acontecendo. Isto também é um modo de tentar alterar a demografia de público já que pessoas mais velhas sempre arrumam tempo para vir, mas se os jovens muito ocupados precisam pensar muito fica mais complicado.⁷²

Outro aspecto geralmente importante nas mostras realizadas pelas salas de repertório ao redor do mundo é a valorização dos filmes nacionais. Alguns arquivos de filmes e cinematecas já possuem como princípio básico a preservação a longo prazo das obras realizadas no país e especialmente nas regiões de atuação. As salas de repertório, portanto, se tornam cada vez mais o espaço onde filmes esquecidos do próprio país podem surgir.

Alguns países da Europa, como a Dinamarca e os Países Baixos, atraem um grande número de público imigrante que consegue viver o dia-a-dia sem falar a língua local, se comunicando apenas em inglês. Pensando nessa parcela de espectadores, as cinematecas destes países, em Copenhague e Amsterdã, instituíram sessões fixas de filmes nacionais com legendas em inglês.

⁷² “Here again you don’t necessarily have to know which films will be presented, but you know what to expect. The idea of this kind of programming is to create continuity and regular points of entry for audiences, so they don’t always have to figure out what’s happening. This is also a way to try to change audience demographics, as older people can always make time to come, but if busy younger people have to think too much it becomes too complicated”, no original.

2.3 A FALTA DE CÓPIAS E TRANSIÇÃO AO DIGITAL

Aqui abordaremos um tema que a princípio não parece ter tanta importância na escolha curatorial de um programa de filmes, mas na prática influencia bastante no calendário final das instituições: a dificuldade de achar filmes, sejam eles em película ou em outros materiais, e como se devem encontrar modos de solucionar esse problema no dia-a-dia da instituição.

As empresas produtoras e suas distribuidoras locais tentavam ao máximo estender a vida útil das cópias, enviando para salas especializadas em reprises e do interior (que antigamente respondia por uma parte considerável do circuito total). Essa estrutura de lançamento permitia que até o final dos anos 1980 os principais lançamentos tinham cerca de 80 cópias para atender a todo o mercado brasileiro, que contava com mais de 3 mil salas. (LUCA, 2011, p.15)⁷³

Porém, no momento em que as opções se esgotavam, ou as cópias já estavam picotadas e quase inutilizadas, ou elas eram destruídas voluntariamente. Em um primeiro momento porque o material físico poderia ser vendido a quilo para fabricação de vassouras e outros utensílios além de ocupar um largo espaço nos depósitos das distribuidoras e dos exibidores, e depois para que se evitasse a exploração do material sem o devido repasse de direitos autorais. Sem cópias circulando o filme também ficava mais raro e mais valioso.

Uma das primeiras lutas das cinematecas e arquivos de filmes foi, justamente, a salvaguarda dos filmes, que se pretendia definitiva. Laurent Mannoni conta detalhadamente em sua *Histoire de la Cinémathèque Française* como grande parte do acervo foi constituído a partir de uma extensa busca e apreensão, por vias legais ou não, de espólios e acervos na França e no mundo.⁷⁴ Essa não é uma luta do passado. Até hoje, como já vimos anteriormente na página 32, muitos arquivos e preservadores fazem prospecções em busca de latas deixadas em velhos estúdios e salas de cinema, em todos os cantos do mundo, mesmo no Brasil. Porém, o trabalho é árduo e de difícil conquista e aceitação. A maior parte das distribuidoras sistematicamente destrói as cópias em película após sua circulação comercial. No caso dos

⁷³ O Database do Filme B mantém uma tabela com o número de salas, espectadores e preço médio de ingresso de 1971 a 2011. Em 1975 existiam 3.276 salas, número que despencou para 1.033 em 1995. Foi na última década que os valores subiram, com o aumento dos *multiplexes* localizados em grandes centros urbanos, chegando a 2.346 telas em 2011.

⁷⁴ A grande quantidade de cópias também serviu de uma importante moeda de trocas para a instituição francesa. Além disso, possibilitou Langlois de auxiliar vários arquivos ao redor do mundo e construir uma importante base política.

arquivos digitais, as cópias são protegidas com senhas, na prática inviabilizando o uso. Isso tem um efeito terrível na programação das salas de cinema.

Na França, o depósito legal para filmes estrangeiros persiste, independentemente do suporte (GUYOT, ROLLAND, 2011, pp. 116-122). Tal ação sistemática provê uma maior quantidade de filmes disponíveis para serem exibidos no país e estimula as distribuidoras a manterem cópias para comercialização. Enquanto tal ação não acontece, filmes estrangeiros continuam uma raridade no Brasil após seu período de circulação inicial. Já que os estúdios e distribuidoras cada vez mais investem em telecines e interromperam o empréstimo e aluguel de cópias em película, as salas de repertório estão em processo de adquirir projetores digitais, seguindo um processo que já aconteceu nos cinemas norte-americanos e europeus, com plena aceitação do público.

Fora das megalópoles do primeiro mundo, a vida para o programador e curador audiovisual continua difícil se ele quer passar filmes em película. Os filmes não são encontrados facilmente no país, e os envios estão cada vez mais escassos pelos altos preços de transporte e caráter cada vez mais raro da película cinematográfica. Arquivos e cinematecas que se prezavam até muito pouco tempo por somente passar filmes em película estão tendo que abrir mão para passar filmes em formatos digitais, algumas vezes de qualidade decepcionante.

O fato atinge especialmente a realização de retrospectivas em que, por conta de uma exigência do completismo, a exibição de cópias em boa qualidade muitas vezes é relegada a um segundo plano. A Cinemateca de Paris programou em 2013 muitos filmes de Maurice Pialat em DCP, pois não possui e não conseguiu encontrar cópias em 35mm consideradas boas para uma mostra completa do cineasta.

Por outro lado, o digital às vezes permite a um programador ou curador a inclusão de filmes cuja exibição não seria possível anteriormente pelos já descritos problemas de transporte e raridade da película. É necessário então, para um bom curador, refletir se é mais importante que o filme seja exibido em qualquer formato ou escolher um outro título para compor a mostra e impor um alto padrão de qualidade na exibição. Seria o papel das salas de repertório uma exibição própria do cinema ou exibição de filmes fundamentais?

Alguns programadores e curadores se assustam com a chegada da projeção digital, ou mesmo acreditam ser um empecilho para a continuidade plena de suas funções. Para Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do MAM e responsável pela curadoria de várias mostras, o suporte não altera a programação, e sim "cria uma demanda estética particular, mas não condiciona as obras. As obras continuam audiovisuais, qualquer que seja o suporte delas,

e sua apresentação está condicionada pela curadoria, como a curadoria entende que essas obras funcionam umas em relações as outras" (HEFFNER, 2013).

Especialmente nas cinematecas, onde as salas de exibição estão atreladas a arquivos de filmes, a preocupação com a qualidade da cópia deve ser um norte a ser alcançado. A definição de Curadoria cinematográfica em *Film curatorship* termina com ênfase em "[film] exhibition in archival presentation", ou seja, "exibição dos filmes em um *contexto arquivístico*". É aqui que o papel do arquivo de filme, tão atrelado a uma cinemateca, se faz presente na programação, diferenciando de uma missão básica de um centro cultural ou sala de repertório de rua. Ou seja, não somente passar filmes antigos que sejam interessantes artisticamente, mas também formar culturalmente um público.

Nesse sentido, na importância da *exibição arquivística*, a colocação de Michael Loebstein, na troca de e-mail entre os quatro autores para chegar à definição é certa: A palavra *arquivística* "ênfata os elevados padrões e a atenção escrupulosa dados ao artefato histórico, na qual se encontra a obra",⁷⁵ ao contrário de *museal* (museológica). Paolo Cherchi Usai acredita que *archival presentation*, além desse foco no filme como um material físico, engloba *interpreting* (interpretação) e *explaining* (explicação) que seriam atividades muito específicas de duas ações que se passam em épocas diferentes do processo de preservação e exibição, mas que são relacionadas.

Cada vez está mais fácil ver um filme em casa, seja pela televisão, mídias externas tradicionais (blu-ray, dvd, vhs, etc), compras (diretamente à televisão ou ao computador) e downloads via *streaming* pela internet, gratuitos ou não. Com tantas opções, por que ainda ir ao cinema? As explicações podem ser muitas, mas de fato as salas continuam a ser um centro de diversões - tanto que no Rio de Janeiro para ser considerado um *shopping center* completo é necessário dispor de uma rede de salas - em que as pessoas geralmente estão mais preocupadas tanto com a qualidade narrativa dos filmes quanto com a qualidade de imagem e som - quanto maior, mais explosivo, mais impactante, melhor.

Assim, as salas de repertório se quiserem receber um público devem sempre tentar exibir o filme da melhor maneira possível, se questionando da validade de exibir um DVD em baixa resolução ou uma cópia em 16mm sem a cor original e cheia de riscos, por exemplo. Em alguns casos vale a pena e em outros não. Boas exposições podem fazer a instituição se tornar um ponto nevrálgico na programação cultural - e social - da região. Alguns espectadores têm acesso mais fácil aos filmes em formato doméstico e outros não, seja por

⁷⁵ "emphasizes the high standards and the scrupulous attention to the historical artefact (the work)", no original.

conhecimentos de informática ou condições financeiras para possuir uma televisão. É pensando em todo o público que a sala de repertório deve agir.

Uma das instituições que sempre se preocupou em ser transparente com o público com a qualidade de suas cópias é a Filmoteca Española em sua sala de projeções no centro de Madri, o Cine Doré. Diariamente, a administração publica em seu mural um papel com os filmes do dia e informa condições técnicas e de conservação dos filmes a serem exibidos. Para o seu gerente, Antonio Santamaría:

Seja uma cópia em película ou em formato digital, se deve informar previamente ao público da Filmoteca (que é diverso) das condições técnicas e do estado do material projetado, especialmente quando soubermos que a cópia é de uma qualidade medíocre

(SANTAMARÍA, Antonio. IN DEL AMO, FERNÁNDEZ, 2012, p. 163)⁷⁶

Essa fala foi dita em uma mesa redonda sobre a programação digital nas salas das cinematecas. Na mesma mesa, Antonio Navarro da Filmoteca de Andalucía lançou a questão de que ao passar sempre cópias em película deterioradas, com riscos, pouco contraste, etc. as cinematecas não seriam encaradas como um local "onde ver filmes é pouco gratificante. E tudo isso por projetar em um formato original, mas com uma qualidade muito inferior a original, (...) deixando de ser fiéis à pretensão original da obra" (ibid, p. 162).⁷⁷

É preciso tomar cuidado, porém, para que as cinematecas e museus do cinema não sigam a opinião pública quanto a um conceito de "qualidade de imagem", o de que passar uma imagem considerada suja e velha seja ruim e coisa de museu (no mau sentido) e que deve-se ater a uma imagem limpa tentando apresentar uma imagem mais moderna. Deve-se levar sempre em consideração o que seus profissionais compreendem como uma boa projeção e seguir a risca, acreditando em suas próprias regras.

Débora Butruce (2013) conta que ao fazer o pedido de cópias durante a curadoria da mostra Caravana cigana para distribuidoras e arquivos europeus a maioria se recusou a enviar cópias em 35mm e mesmo diante de insistência, lhe eram oferecidas cópias em formatos digitais, seguindo uma tendência citada por Loebenstein na página 30.

Não é algo que acontece só porque o Brasil fica distante já que também na Europa e nos Estados Unidos, a maior parte de mostras hoje é feita com exibições em 2K ou até 4K. É

⁷⁶ "Ya sea copia fotoquímica o formato digital, se debería informar previamente al público de la filmoteca (que hay de muchos tipos) de las condiciones técnicas y del estado del material que se proyecta sobre todo si tenemos en cuenta la, a veces, mediocre calidad de las copias proyectadas", no original.

⁷⁷ "donde el visionado de las películas es poco gratificante. Y todo por proyectar en el formato original, pero con una calidad muy inferior a la original, (...) tampoco estamos siendo fieles a la pretensión original de la obra", no original.

uma realidade que atinge até alguns festivais que seriam os bastiões do cinema em película como o *Il cinema ritrovato*, em Bolonha, *Le giornate del cinema muto*, em Pordenone e as exposições paralelas aos congressos da *FIAF*.

É importante, portanto, a estas instituições contextualizar seus materiais e sua programação, mais do que se preocupar simplesmente em preencher alguns requisitos técnicos. De que adianta a mostra *Hitchcock* por exemplo apresentar filmes em 16mm se eles estavam completamente descorados, além de exibidos em janela de projeção errada? Apenas para poder proclamar que a filmografia completa do mestre britânico foi exibida? São perguntas que fogem de vários curadores, já que pensam que por ser película, está finalizado seu dever diante do espectador, que deverá se maravilhar com tal fato. Ines Aisengart Menezes (2013), lembrando da mostra da Agnès Varda realizada no *Odeon*, aponta o quão pouca informação da mostra existe no catálogo que a acompanhou. Em mostras futuras ela fez questão de sempre publicar no catálogo algumas informações concretas sobre o filme, material, como a origem das cópias.

Esse respeito ao espectador pode ser percebido pela ação dos curadores da mostra *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*. Após serem verificados problemas na projeção do som de *Sublime Obsessão* (*Magnificent Obsession*, 1954, EUA) de Sirk, a equipe decidiu exibir o filme em DVD e justificar sua ação no site oficial da mostra, explicando detalhadamente com antecedência ao público, além de dar maiores explicações *in loco*.⁷⁸ Um filme originalmente exibido em 35mm ser exibido hoje neste formato é sempre a ação desejável, mas concessões não de ser feitas às vezes, como no caso de filmes originalmente impressos em película de nitrato, hoje restrita a exposições ocasionais, como aquela de *Mulher Satânica* no *BFI*. Para valer a pena o esforço ele deve ser exibido de forma adequada, contextualizada, com seu aspecto original preservado.

Sem tal contextualização se torna impossível que o público regular saiba a diferença entre acetato, poliéster e nitrato e porque esta diferença importa tanto, assim como porque uma projeção digital não é algo uniforme e um DVD é bem inferior a uma projeção 2K ou o 16mm ao 35mm, etc. A sala de repertório e sua curadoria devem ser onde tal explicação, bem mais aprofundada do que os exemplos simplificados sugerem aqui deva acontecer.

⁷⁸ O post no qual a equipe da mostra se justifica é o seguinte: [http://mostradouglassirk.wordpress.com/2012/05/20/sublime-obsessao-de-sirk-em-dvd/]. Último acesso em 18 de julho de 2013.

2.4 O CINEMA ALÉM DO FILME E O FILME ALÉM DO CINEMA

Existem várias maneiras de uma cinemateca ou uma sala de repertório se aproveitar de uma mostra de cinema ou de sua programação regular para acrescentar outros toques editoriais. A Cinemateca Portuguesa, por exemplo ficou célebre por conta de seus enormes catálogos, muito bem produzidos e fartamente ilustrados.

O BFI Southbank, Filmoteca Española e a Cinemateca Portuguesa, entre outras, distribuem a cada sessão uma folha contendo duas laudas de análises do filme projetado. É uma intervenção discreta, sem a necessidade de um contato forçado com um debatedor ao final do filme ou mesmo um apresentador no início - apesar dele fazer parte de algumas exposições. Langlois, em sua época de Cinemateca, gostava de fazer uma mini apresentação antes dos filmes, mas preferia deixar que o espectador tecesse suas próprias redes.

A Oslo Cinemateket, a Cinemateca Francesa, entre outras, mudam completamente sua decoração em torno de mostras especiais apresentadas. Em abril de 2013, a Cinemateca norueguesa transformou seu salão principal em um espaço que parece ter saído das mil e uma noites para homenagear a mostra de cinema árabe que acontecia.

A Cinemateca Francesa, inclusive, durante uma grande mostra sobre Stanley Kubrick espalhou várias referências à obra *kubrickiana* pela instituição. Não sobrou nem para o café que foi remodelado ao estilo do Korova Milk Bar de *Laranja Mecânica* (A Clockword Orange, 1971, Reino Unido/EUA) de Stanley Kubrick. Outras salas organizam regularmente debates, palestras ou mesmo cursos, voltados a algum tema da programação.

Gwen Deglise da American Cinematheque argumenta que "Mostrar um filme não é suficiente". Andersen explica que "muitas cinematecas consideram reduzir o número de filmes exibidos em troca de uma maior contextualização dos filmes, criando assim uma imagem diferenciada para elas em relação aos cinemas comerciais" (ANDERSEN, 2009, p. 9).⁷⁹

O corte em filmes pode significar para as salas que não possuem acervos um menor custo de transporte e empréstimo, mas isso não é o essencial. As salas de repertório não devem servir como um local para ver o maior número possível de filmes. Para isso já existem as locadoras e internet. O papel que essas salas devem exercer é o de se promover como um local especial para ver os filmes, onde não só vai se ter um cuidado para projetar do modo em

⁷⁹ "Showing a film is not enough (...)many cinematheques consider cutting back on the number of films shown in exchange for further contextualization of the films, thereby creating an image for themselves in relation to commercial cinemas", no original.

que tal filme foi concebido originalmente, mas o espectador poderá ter acesso a informações que o ajudem a compreender o contexto da obra. Deve-se apresentar como uma alternativa não somente aos cinemas comerciais mas também às novas técnicas de fruição, que trazem muitos benefícios, mas ocasionais. Se um espectador vai buscar um filme na internet, ele pode eventualmente entrar em um rico fórum de discussões ou em um site que só lhe ajude com a questão de *download* ou *streaming*, enquanto idealmente se ele vai ver o filme numa sala de repertório ou especialmente numa cinemateca ele imagina que terá acesso a uma gama de informações correlatas que o ajudem na compreensão da obra, se assim ele desejar.

Cada vez mais as instituições que exibem filmes tem saído das salas de cinema e apresentado os seus filmes em outras plataformas. Especialmente aquelas que possuem um arquivo (as cinematecas) ou ligadas a distribuidoras ou grandes redes tem tentado a sorte em um tema, que merece uma atenção aqui: a presença das cinematecas e salas de repertório num ambiente midiaticizado e globalizado, em que a própria noção de arquivo mudou drasticamente para o público e os responsáveis pelos arquivos e museus do século XX precisam vir à frente e marcar sua posição.

Várias cinematecas, arquivos (que não possuem salas de exibição) e até algumas salas de repertório estão cada vez mais usando a rede para se comunicar com o público e potenciais compradores de materiais, postando vídeos e assim revelando parte de suas coleções. Uma das cinematecas que melhor usa esses portais é o Thai Film Archive, cuja página no *facebook* funciona como sua porta de entrada com todo o mundo, especialmente o ocidental, tão distante do dia-a-dia de Bangcoc.⁸⁰

Nem sempre isso significa aderir a novas tecnologias. A diretora do arquivo, Chalida Uabumrungjit (2013), contrapõe que apesar de poder inserir o arquivo num contexto nacional, com mensagens sempre em tailandês apresentando os filmes, e internacional, a partir das belíssimas imagens postadas e a facilidade da tradução online, além de vários vídeos postados no Youtube apresentando o arquivo, não foi verificado um aumento no público presente na sala de cinema, prenunciando a criação de dois estilos completamente paralelos de recepção por parte dos espectadores com as salas de cinema: a real e a virtual.⁸¹ A rede, portanto, segue como uma espécie de segunda sala exibindo filmes que talvez façam mais sentido serem

⁸⁰ A página do Thai Film Archive no facebook é [<http://www.facebook.com/ThaiFilmArchivePage>]. Acesso em 27 de junho de 2013, quando 39.151 curtiam a página. O arquivo também possui um perfil como pessoa [<http://www.facebook.com/ThaiFilmArchive>], com 4.997 amigos. O formato de pessoa facilita a comunicação com espectadores e outras instituições.

⁸¹ O vídeo com o título **เมื่อฟิล์มมาถึงหอภาพยนตร์ When film arrives at the Film Archive** mostra a chegada de um filme no arquivo. Mesmo sem legendas e falado em tailandês, suas ideias gerais são perfeitamente compreensíveis. Ele ser encontrado no seguinte link: [<http://www.youtube.com/watch?v=4Cs6m74GEpk>]. Último acesso em 30 de junho de 2013.

vistos na tela pequena no dia-a-dia do que na tela grande em uma ocasião especial, como são os filmes que mostram a família real que o Arquivo de Filmes Tailandês disponibiliza diariamente em sua página do Youtube.

Alguns arquivos com maiores possibilidades entraram no mercado de lançamentos de DVDs com filmes de seu acervo ou ainda produzindo materiais originais. Um caso brasileiro de destaque foi o Resgate do cinema silencioso, uma coleção de cinco discos contendo 27 títulos brasileiros silenciosos produzida pela Cinemateca Brasileira. Salas de cinema que não contam com arquivo podem capitalizar por outros meios, vendendo livros e dvds inspirados em mostras que realizam e filmes que exibem.

CAPÍTULO 3

SALAS DE REPERTÓRIO NO RIO DE JANEIRO (2006-2013)

Se quisermos que tudo continue como está, é necessário que tudo mude.

(LAMPEDUSA, 1958, p. 41)⁸²

Este capítulo tratará mais especificamente da programação dos seis espaços de cinema do Rio de Janeiro que mais se dedicam, em maior ou menor grau, a exibir filmes de repertório, e/ou propõem uma atividade de curadoria, fugindo da mera programação.

O recorte temporal escolhido foi de 2006 a julho de 2013, por uma série de razões. Além de 2006 ter marcado a minha mudança para o Rio de Janeiro, o que me possibilitou frequentar tais salas, é um ano que marca o fim da programação deste tipo como forma recorrente por parte do Grupo Estação (mantenedora do Odeon), e é a entrada da Caixa cultural no campo da exibição cinematográfica, auxiliando a consolidação do chamado "mercado de editais",⁸³ promovido pelos espaços públicos (a Caixa, o Central Cultural Banco do Brasil (CCBB), Centro Cultural Correios), como forma para a circulação nas salas de cinema dos filmes que não participam do circuito comercial.

Seria ótimo se pudéssemos traçar a linha entre 2006 e 2013 sem lembrar de 2005 para trás. Porém, no dia 1º de janeiro de 2006 o mundo não mudou, nem o da programação ou da curadoria. Ao se fazer um esforço em entender a programação durante este período, se torna inevitável e mesmo desejável olhar para trás. Perceber o contexto em que tais espaços foram criados, observar experiências passadas se tornam reflexões indispensáveis, especialmente no caso da Cinemateca do MAM e CCBB, onde acontecimentos dos anos anteriores aportam fatores determinantes para compreendermos a programação do período analisado.

Só podemos perceber e compreender o circuito exibidor brasileiro levando em conta tanto a carência de recursos estatais para a área no Brasil quanto a ineficiência destes

⁸² "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi", no original.

⁸³ Como veremos, se trata de editais públicos que as instituições lançam anualmente abrindo inscrições para financiamento de projetos culturais, inclusive de exibição cinematográfica.

complexos, ou da maioria destes em manterem-se ou terem lucro.⁸⁴ Se hoje em dia, a exibição é uma indústria à parte da produção, ela encontra vários problemas em se manter, e analisaremos alguns deles neste e no próximo capítulo.

Promovendo uma atividade pública ao entender que o cinema também é arte e cultura, os dois principais bancos estatais do país, o Banco do Brasil e Caixa Econômica Federal encaminharam verbas para a criação de centros culturais nas principais metrópoles do Brasil, o CCBB e Caixa Cultural, respectivamente.

Essas instituições criam anualmente editais para o preenchimento de sua programação em várias áreas. Para a parte cinematográfica, o CCBB destina um volume maior de recursos, geralmente em torno de 100 e 200 mil reais por mostra em cada cidade, enquanto a Caixa disponibiliza 300 mil anualmente por cidade para todas as mostras. Cada mostra tem um valor estipulado dependendo do grau de importância e visibilidade dados para o evento. O valor por mais que possa ser considerado como baixo por vários produtores, especialmente se comparado ao destinados a exposições de belas artes, permite em vários casos ao produtor e curador a importação temporária de cópias (inclusive em película) e assegurar os direitos de exibição da obra.

Uma das consequências deste modelo é a incapacidade dos eventos em responder a questões atuais. As mostras demoram de um a três anos para serem exibidas, da proposta original à abertura. Perde-se o momento adequado para ver as obras propostas, perde-se o contexto. Enquanto é louvável a abertura de espaço na programação com estes editais, se torna fundamental para que essas instituições tenham alguma relação relevante com a atualidade uma flexibilidade na produção destas mostras.

Enquanto isto, as outras instituições que se dedicam à exibição de filmes de repertório não possuem recursos destinados para a aquisição de cópias. Assim, suas programações são geralmente montadas de três modos: com cópias do próprio acervo, com cópias externas em suporte de fácil transporte (DVD ou streaming, por exemplo ou mesmo cópias em película de arquivos parceiros na mesma cidade) ou cedendo o espaço a terceiros que podem conseguir os recursos para a curadoria e produção de modo próprio.

Tal cenário prejudica enormemente a criação de uma linha curatorial para as instituições, pois não permite uma avaliação a médio ou longo prazo de sua programação e do que eles tomam como papel para si no setor cultural da cidade. O que temos, quando muito, é uma linha de ação que tal local segue, através de seus critérios de seleção.

⁸⁴ Os grandes multiplexes por exemplo conseguem a maior parte dos lucros através da venda de produtos alimentícios.

Podemos observar, nesse sentido, que o CCBB Rio promoveu entre 2006 e 2013 muitas mostras com o perfil de retrospectiva completa, dando uma especial atenção à exibição de cópias em 35mm e a confecção de catálogos, através de seu sistema de produção, enfatizando um retorno com mídia espontânea, auxiliado por outros fatores, como uma assessoria de imprensa forte por parte do espaço, que se aproveita do caráter de prestígio de muitas de suas mostras. Para tanto aderindo a uma lógica comercial de criação de eventos que geram publicidade. Enquanto isso, a Caixa exige em seu edital que as produções contempladas arquem com os custos de publicidade paga.

Das seis instituições, a que possui características mais particulares é o IMS, algo que reflete no estilo de programação. Por não ser voltado a nenhum órgão público, se sente mais a vontade para criar uma programação própria e abrir seu espaço para produtores e curadores de mostra, atendendo a critérios próprios e flexíveis. Além disso, a parte cinematográfica, considerada um setor importante entre os demais, possui certa liberdade financeira tanto para empréstimo de filmes, criação de DVDs ou mesmo para que o seu curador não se preocupe em encher a casa para dar uma bilheteria lucrativa. É possível e desejável mais do que encher, criar um público.

Isso infelizmente não acontece com frequência nas outras salas de repertório cinematográficas do Rio, sendo o IMS atualmente a grande exceção. O que se percebe por vezes são decisões bastante unilaterais por parte dos responsáveis pela programação e curadoria, muitas vezes voltadas a um evento de grande público ou a exibição, que agradem ao departamento de *marketing* da instituição. Em outros casos, por mais que hajam boas intenções, elas não são suficientes para trazer um público e dialogar com ele sobre a importância da obra. Resta, portanto, um pequeno público, restrito, específico que assiste a obra, mas apreende muito pouco dela. Isso representa inegavelmente uma programação, mas não uma curadoria.

Abaixo, os seis espaços escolhidos terão sua programação apresentada de forma parcial, sendo selecionados os trabalhos mais importantes para entendermos o conceito local de curadoria, ou falta de. Além disso, será realizada uma análise mais aprofundada das programações e das curatorias postas em contexto com as tendências mundiais e teóricas apresentadas nos capítulos 1 e 2.

O Odeon e o Espaço Itaú de cinema foram incluídos, pois apesar de não apresentarem uma programação de repertório regular, especialmente nos dias atuais, em algum momento do recorte temporal escolhido tiveram certa importância cultural na cidade, seja por conta da programação escolhida ou por conta de intervenções curatoriais.

Todas as afirmações sobre sessões de cinema apresentadas sem fontes ou sem a intervenção de um dos entrevistados são decorrentes da experiência própria do autor.

3.1 CINEMATECA DO MAM

A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ou simplesmente Cinemateca do MAM-RJ é um dos locais mais tradicionais da cultura cinematográfica na capital fluminense. Em suas salas, muitas gerações conheceram obras importantes do cinema, cinéfilos descobriram uma paixão, cineastas colheram inspirações, críticos tiveram sua formação.

Dois trabalhos cobrindo épocas distintas da Cinemateca foram realizados no final da década passada. José Quental defendeu em 2010 a dissertação de mestrado *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma Cinemateca na belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* em que relata o nascimento da instituição de 1955 até 1965. Já em 2009, Ines Aisengart Menezes escreveu a monografia *Memorial crítico na área de preservação audiovisual*, onde conta seus caminhos pelo mundo dos arquivos. Uma atenção especial é dedicada à Cinemateca do MAM, na qual ela trabalhou por alguns anos e boa parte da história contemporânea da instituição, de 2001 a 2009 está relatada nesse trabalho.

Por mais que nenhum dos textos se refira especificamente à programação, é impossível pensarmos nela sem analisar o contexto social e, portanto, os textos servem de base importante para refletirmos nos motivos da criação da Cinemateca e como ela atua no cenário atual. Outro relato interessante, até pelo autor assumir um papel de frequentador das sessões da Cinemateca e assim comentar em alguns detalhes a programação é o de Rafael de Luna Freire, que já foi Coordenador do Setor de Documentação da Cinemateca do MAM (tendo sido substituído por Quental), *Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM - parte 1*, publicado em seu blog *Preservação Audiovisual* em junho de 2012.

Voltando um pouco ao passado, no período entre os trabalhos de Quental e Menezes, a instituição ganhou uma repercussão muito grande entre 1965 e 1996, quando Cosme Alves Netto foi primeiro diretor e depois curador. Durante essas três décadas, a Cinemateca conseguiu autonomia financeira e enriqueceu o seu arquivo e a programação com muitas cópias emprestadas, doadas, compradas ou trocadas a partir de contatos com outros arquivos latino-americanos e do leste europeu, além de uma relação próxima com a Cinemateca

Francesa, comandada por Henri Langlois. A programação entre os anos 1960 e 1980 conseguiu trazer uma grande visibilidade para a instituição, transformando-a em um importante polo cultural para o Rio de Janeiro e para o cinema nacional de um modo mais geral.

A Cinemateca possui um papel de destaque no ambiente das salas de repertório tanto por sua história quanto por sua peculiaridade. Historicamente, é a instituição mais importante do tipo no Rio de Janeiro, tendo auxiliado em seus 58 anos de existência a criação e manutenção de várias programações pela cidade, do Cinema Paissandu, com o qual Alves Netto dividiu funções de programação e que abrigou parte do acervo e das sessões após o incêndio do Museu em 1978,⁸⁵ ao Grupo Estação, com quem sempre promoveu intercâmbio de materiais.

Mesmo a independência financeira e importância alcançada pela Cinemateca do MAM não a levou a um movimento semelhante ao de São Paulo, onde a Cinemateca Brasileira se transformou em uma instituição própria, não mais ligada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. A cinemateca carioca, portanto, continuou capitaneada pelos rumos ditados segundo a direção do MAM-RJ, o que além de crises internas causava também uma falta de autonomia plena que poderia se refletir na programação, que continuou regular por muitos anos até 1999.

A Cinemateca entra na primeira década do século XXI sem uma programação regular e com seu prestígio em queda. Como Freire (2012) aponta em seu texto, muitas pessoas acreditavam que a Cinemateca já estava de portas fechadas. Essa sensação foi percebida inúmeras vezes por mim, quando algumas pessoas, ao saber de meu envolvimento recente com a Cinemateca do MAM, lembravam de sessões "inesquecíveis" passadas lá e lamentavam o fim de suas atividades (de exibição), como se elas tivessem sido interrompidas.

Em 2002 ocorre uma grave crise quando a direção do Museu, unilateralmente, se declara incapaz de guardar adequadamente as matrizes de filmes brasileiros. A Cinemateca, que tinha finalmente conhecido melhor o seu acervo após participar do Censo cinematográfico brasileiro vinha se preparando para comportar melhores condições de guarda e reformar sua sala de exibição, é pega de surpresa e perde cerca de 30% do seu acervo de cópias e 70% das matrizes (FREIRE, 2012).

Mesmo que a maior parte dos rolos retirados tenha sido de matrizes, cópias também foram coletadas, ocasionando uma nova barreira para o ofício da programação de filmes. Pensando meramente no lado da exibição, a falta de matrizes, naturalmente, também

⁸⁵ O único dano sofrido pela Cinemateca foi em sua tela de projeção mas com o abalo das estruturas a sala que ficava no terceiro andar foi fechada.

prejudica o trabalho da instituição em produzir cópias novas, já que passa a se depender de matrizes em outras instituições. É necessário lembrar que além da saída de cópias, ocorreu um prejuízo à imagem da Cinemateca que continua a manchar qualquer tentativa de reerguimento.⁸⁶

Desde o final da década de 1990, a Cinemateca do MAM se aproximava de forma mais concreta dos alunos de cinema da UFF. Não somente em seu aspecto mais visível, o da exibição de filmes, mas os alunos descobriam de perto todo o trajeto que era percorrido pelos filmes até chegar à cabine de projeção e sua volta ao depósito. A partir de visitas da turma de primeiro período do Curso de Cinema da UFF comandada pelo Professor João Luiz Vieira, ex-curador da Cinemateca, e depois através de aulas dadas em sua sala de exibição pelos professores substitutos da universidade Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos, uma nova geração conheceu o trabalho feito dentro da Cinemateca, em seu acervo e passou a se interessar pela disciplina de preservação, que tinha sido incluída como optativa no currículo da UFF em 2000 e por pressão dos alunos elevada a obrigatória em 2005 (MENEZES, 2012, pp. 49-51). A Cinemateca e suas características de preservação e exibição passou a fazer parte do dia-a-dia de alguns alunos que se interessavam pelo tema e formavam uma nova geração de profissionais.

Como bem analisou Freire (2012), "se internamente a Cinemateca passou a tentar juntar os cacos do que sobrara depois do vendaval, o esforço de reconstrução da instituição, sobretudo frente à opinião pública, teve que passar também pela programação". A solução foi exibir os filmes que restaram de seu acervo e cópias mais acessíveis, como a da vizinha Maison de France, braço cultural do Consulado-Geral da França no Rio de Janeiro, além de abrir suas portas para outras propostas de exibição.

Nesse sentido surgiram vários cineclubes que trouxeram uma cara nova à cinemateca, comandados em sua maior parte pelos alunos de cinema que iam aos poucos descobrindo as possibilidades daquele espaço. Um dos mais bem sucedidos exemplos foi o Cineclube Tela Brasilis, com 82 sessões entre 2003 e 2010. Um raro espaço de debate e reflexão do cinema nacional, suas sessões mensais eram acompanhadas de folhetos distribuídos aos participantes contendo análises do filme e após a exibição os realizadores do cineclube e convidados iniciavam um debate com o público.

Outro evento regular e que até o fechamento deste trabalho continua vivo é o Cineclube Sala Escura, criado como um projeto de extensão da Universidade Federal

⁸⁶ A crise e suas consequências que perduram até hoje é relatada em detalhes por MENEZES (2009).

Fluminense (UFF) em 2002. Em 2004, um viés latino foi incluído ao evento e filmes relacionados ao tema passaram a ser exibidos tanto na Cinemateca do MAM quanto no Cine Arte UFF em Niterói, até o fechamento deste último para obras em 2010.

Era o único cineclubes a promover suas sessões na tradicional sala até março de 2013 quando a Sessão Corsário aportou no MAM, após ter sido realizada em outros espaços durante o ano anterior. Dedicado ao cinema nacional, tenta recuperar o vazio deixado pelo fim do Tela Brasilis, privilegiando sempre exhibições em 35mm quando possível e promovendo debates após a sessão.

Enquanto isso, a programação regular sofria com a repetição dos mesmos filmes em 35mm e 16mm, especialmente em mostras como Tesouros da Cinemateca. Não existia dinheiro para a aquisição de cópias novas ou para a prospecção de cópias apesar dos esforços de alguns funcionários. Se isso permite que gerações novas de cinéfilos tenham a oportunidade de ver alguns filmes, cria inevitavelmente um cansaço no público habitual (que já é pequeno), que passa a não frequentar a sala de cinema mais assiduamente.

A última década é testemunha de uma mudança gradual no formato de exibição escolhido pela Cinemateca. O formato digital passa a dominar a programação enquanto poucas cópias em 35mm continuam a ser projetadas, geralmente dos mesmos filmes, causando um afastamento dos cinéfilos recorrentes.

Em 2004, o Tela Brasilis auxiliou a instituição na compra de um novo projetor de vídeo, possibilitando a exibição de filmes em DVD. A aquisição foi feita pensando em filmes que por conta da fragilidade ou não existência de material em película só poderiam ser exibidos em DVD, como *Garota de Ipanema* (1967) de Leon Hirszman exibido em junho de 2004 e *Samba em Berlim* (1943) de Adhemar Gonzaga, em junho de 2007.

Sem outros players, DVD e VHS são as únicas opções para a exibição de filmes em formatos *substandards* (abaixo do padrão) na Cinemateca. A ampla cartela de títulos lançados no Brasil e no mundo e a facilidade na projeção permitem que a implementação de tal formato ocorra sem muito questionamento por parte da instituição e por parte do público que continua frequentando a sala. Igualmente importante, ao mesmo tempo em que a instituição se preocupa em apresentar ao público uma cópia em película com os problemas inerentes ao suporte, hoje talvez mais estranhos ao espectador,⁸⁷ não parece temer exibir passar uma cópia em DVD que possivelmente será *pixelada*. Não deve ser papel de uma cinemateca temer o

⁸⁷ Tais como riscos no suporte que não prejudicam de forma crítica a imagem, ou de emulsão (que retiram parte da imagem), descoloramento, cortes no enquadramento e na ação devido a emendas e trocas de rolo, etc.

que o público vai pensar e sim, exibir o que acha ser melhor e conscientizar o público de tal escolha, seja qual for.

O programador da Cinemateca, Carlos Eduardo Pereira (2013), defende que as cinematecas têm uma "certa obrigação de passar clássicos da história do cinema", de preferência em película, para que uma plateia possa ser formada. Isso independe da disponibilidade dos filmes em outros formatos, já que a Cinemateca ainda conta com uma sala própria para a exibição destes títulos em condições semelhantes ou que remetem às originais.

O advento do *home video* nos anos 1980 é apontado por Pereira como um fator para o afastamento do público da Cinemateca já que este teria acesso aos clássicos de uma maneira muito mais rápida e prática, sem precisar ir até a Cinemateca. "A gente continua a seguir essa mesma linha [de programação], mas hoje em dia com a *internet* [as pessoas] baixam filmes, e isso muda o papel das cinematecas enquanto divulgação de obras cinematográficas".

Hoje, a programação da Cinemateca é constituída em sua maioria a partir de eixos temáticos, como a Mostra de western - filmes de faroeste em março de 2013, ou a partir de parcerias com outras organizações, sejam estas arquivos de filmes ou que podem auxiliar na produção do evento, provendo as cópias. Para Pereira, esta é uma linha seguida por outras cinematecas ao redor do mundo.

Apesar das cópias em 35mm serem preferidas, na falta delas o 16mm e o DVD são outras opções escolhidas como vimos acima. Na visão do programador e do curador Gilberto Santeiro (2013) é mais importante passar um filme pelo seu conteúdo do que pelo seu formato. Ele aponta para a função social da Cinemateca, a de ver os filmes em público, auxiliando uma troca de ideias.

Santeiro acredita que o DVD é o "novo 16mm". Ele enxerga como feticista o uso hoje em dia de cópias em 16mm, ainda mais em casos em que as cópias estão riscadas, cortadas e descoradas. Pereira lembra também que alguns DVDs são realizados a partir de cópias restauradas apesar de acreditar que a película ainda é tecnicamente melhor, ponderando que "às vezes, a qualidade das nossas películas deixa um pouco a desejar, daí ao fazer uma exibição em DVD você consegue uma cópia mais íntegra". Nem todos os DVDs, porém, contam com altíssima qualidade de resolução ou os projetores nem sempre estão calibrados para exibir propriamente o suporte, algo que ainda acontece basicamente em todas as salas do Rio de Janeiro, mesmo as comerciais.⁸⁸

Uma prática mensal da Cinemateca é a exibição de filmes silenciosos com acompanhamento musical por Cadu Pereira, que além de programador é pianista. Atualmente quase todos os filmes exibido nessa sessão regular são em DVD comerciais adquiridos pela Cinemateca. Segundo Pereira é uma forma de diversificar os títulos, já que "o nosso arquivo [de cópias boas silenciosas em película] já foi usado à exaustão". Outra vantagem apontada por ele para a exibição em DVD é que em vários casos, estas versões são feitas a partir de indicações de tintagens e viragens originais.

Para além dos filmes, Pereira também destaca que uma cinemateca deve igualmente se portar como uma instância para o surgimento de debates, eventos acadêmicos e propagação de conhecimento, destacando aí a realização de seminários e encontros, alguns feitos em parcerias com universidades.

A falta de autonomia financeira da Cinemateca é um empecilho para a programação, já que qualquer despesa deve ser antes aprovada pela direção do Museu, o que garante que na prática a Cinemateca só receba o destinado ao pagamento de seus sete funcionários e a manutenção da sala de exibição e dos depósitos. Cópias, no máximo, são trazidas de São Paulo, a partir da Cinemateca Brasileira através do acordo de cooperação entre arquivos de filmes filiados a FIAF,⁸⁹ além do empréstimo de outros acervos cariocas, como o da Maison de France, Grupo Estação e outros serviços consulares que possuíam arquivos de filmes até há pouco tempo como o Instituto Goethe e o Consulado do Japão.

Se torna assim inviável a realização de mostras longas e sobretudo inéditas em formato original, seja ele 35mm, 16mm ou DCP. Enquanto o museu por vezes se apresenta como um centro cultural importante da cidade com exposições lotadas, as salas da Cinemateca contam muitas vezes com baixo público, tanto por um baixo investimento da diretoria do museu pelas atividades da Cinemateca quanto por uma fraca divulgação de suas sessões, passando pela pouca segurança que existe em sua passarela de acesso nas noites de fim de semana, causando um silêncio cultural em volta dela.

⁸⁸ Um bom ponto de partida para a avaliação dos melhores projetores digitais para cada sala específica é o manual *FIAF digital projection guide*, (SÆTERVADET, Torkell, 2012), que apesar de não ser unanimidade entre os preservadores aponta para as principais questões que devam ser consideradas ao escolher o projetor adequado. Ele também faz a diferença entre *D-cinema* (*Digital cinema*) e o inferior *E-cinema* (*Eletronic Cinema*), que seria o realizado atualmente na Cinemateca do MAM, com projetores digitais de baixa qualidade.

⁸⁹ Ao qual se acorda que o arquivo responsável pelo pedido da cópia arque com os custos do transporte mas a instituição solicitada não pode cobrar pelo empréstimo.

3.2 INSTITUTO MOREIRA SALLES

Hoje a instituição carioca que mais se aproxima da atividade de curadoria apresentada nos primeiros capítulos é o IMS. Localizado na antiga mansão dos Moreira Salles na Gávea, bairro de classe alta, é uma organização sem fins lucrativos, criada em 1992. Ele se localiza em uma parte um pouco isolada da cidade, o que faz com que seja visitado principalmente por moradores da região e pessoas interessadas especificamente em alguma atração pontual.

Voltada especialmente para exposições fotográficas e contando com um grande acervo fonográfico das primeiras décadas do século XX (parte disponibilizada em sua página eletrônica), em 1993 passa a contar com uma sala de cinema, integrada ao circuito comercial carioca, conseguindo se sustentar enquanto outros centros culturais, como a Casa França-Brasil e Paço Imperial fechavam suas salas de cinema.

Em 2009, porém, uma mudança importante ocorre: José Carlos Avellar assume a curadoria do espaço. Crítico de cinema, escritor e curador, Avellar imprime um caráter particular ao instituto, que passa a ter uma programação mais articulada e sai do esquema de circuito, mesmo que por vezes exiba filmes contemporâneos,⁹⁰ quando estes interessam à equipe de programação, que conta com apenas duas pessoas. Para Avellar (2013), "curadoria e programação são a mesma coisa".

Uma das inovações trazidas por Avellar foi a confecção de um livreto contendo não só a programação mensal da sala de cinema, mas também textos que auxiliem na avaliação dos filmes exibidos. Ele conta também que tenta promover uma vez por mês debates com realizadores e críticos. Com o debate, Avellar (2013) espera que o espectador possa ter um interlocutor para trocar ideias sobre o filme e "ouvir uma opinião que pode ser até discordante da sua, mas que possa gerar uma opinião própria".

A programação do IMS não é pautada por retrospectivas autorais, por mais que elas ocasionalmente aconteçam. Um exemplo foi a mostra Andrei Tarkovski, em agosto de 2010 com a exibição de cinco cópias do cineasta soviético, paralelas a três filmes do conterrâneo Sergei Paradjanov. Mais importante do que exibir todos os filmes, percebe-se que a concepção do espaço é promover uma escolha entre algumas obras para que elas possam ser representativas tanto da carreira do diretor quanto de uma conexão com filmes dirigidos por outros cineastas.

⁹⁰ Como foi o caso de *A Bela que dorme* (La bella addormentata, 2012, Itália/França) de Marco Bellocchio, que teve sua primeira exibição comercial no Rio de Janeiro no IMS em julho de 2013.

A respeito da recente onda de retrospectivas completas, Avellar diz que realizar mostras voltadas a um realizador, prefere centrar suas programações em alguns filmes que apontam uma característica do artista e que podem representar e permitir melhor uma aproximação com o cinema dele.

Porque aqui a ideia é sempre essa, você abrir uma janela para o sujeito se aproximar. Não queremos esgotar. Não há fôlego e não acho que este seja o trabalho maior, de esgotar, é mais de provocar. A gente provoca um interesse em torno disso. E as vezes eu tenho a sensação que é mais eficiente relacionar dois diretores, duas obras que vão levar você a compreender um e outro do que você estender a apreciação de um mesmo diretor. Claro que existem exceções, cada caso é um caso. Do meu ponto de vista, não é tão interessante assim reunir todos os filmes de um diretor e estudá-lo como se fosse um fenômeno isolado; eu prefiro relacionar com outros daquela mesma época ou de épocas diferentes e que tenham afinidades com ele. Aí você percebe melhor o momento e o tipo de reação que ele provocou naquele instante.
(AVELLAR, 2013)

O IMS também promoveu ao longo dos anos parcerias seja com arquivos cariocas que assim lhe emprestavam cópias e com cineclubes. Entre 2009 e 2012 foram 29 sessões da Sessão Cinética que propunha em sua origem a exibição de um filme clássico e um filme contemporâneo que dialogassem, quase nunca de maneiras óbvias.⁹¹

Apesar da localização ser considerada um empecilho para a maioria dos cinéfilos, que acabavam por preferir salas mais centrais no Rio, um público fiel e na maioria jovem se formou em sua plateia. Avellar conta que quase sempre as mesmas pessoas iam aos debates, mostrando um interesse vivo pelas atividades da instituição, indicação de um público que acompanha mensalmente a programação e se prepara para frequentá-la. Ele também acredita que a distância do centro porta lados benéficos, já que ajuda a criar espectadores que moram próximos ao espaço, cada vez mais sem opções de salas de cinema na região.

Para Avellar, curadoria e programação são duas faces de uma mesma moeda. Suas sessões buscam "estimular uma certa cinefilia, uma paixão pelo cinema". Alguns filmes já são exibidos em formato de saída digital, em um projetor 2K e o IMS está preparado para exibir filmes recentes, inclusive em 3D. Porém, a projeção em 35mm continua a ser essencial para a ideia de curadoria do IMS.

⁹¹ Exceto as sessões 25, 28 e 29 que contaram apenas com um filme. Todas as programações com os textos críticos que acompanhavam as exibições podem ser consultados em [<http://www.revistacinetica.com.br/sessaocineticaanteriores.htm>]. Último acesso em 20 de julho de 2013.

A ideia é que precisamos estar ligados a uma coisa contemporânea, atual, do momento e não perder o contato com a história do cinema. Você pode ver no seu computador o *Nana*, mas é pouco provável que outros espaços programem uma versão em 35mm, restaurada pela Cinemateca de Bolonha, colorida a mão. Essas possibilidades são possibilidades especiais e às vezes atingem um número pequeno de gente, mas esse número pequeno é de estudiosos.

(AVELLAR, 2013)

Ao contrário da Cinemateca do MAM, existe uma relação muito próxima entre o setor de cinema e os outros que compõem o instituto. Dois exemplos, somente no mês de julho de 2013: aproveitando a exposição de fotografias de Haruo Ohara, dois curtas-metragens brasileiros que dialogam com o homenageado foram programados. Em paralelo à exibição de fotografias de Jacques Henri Lartigue, foi realizada a mostra *A vida em movimento de "Eu acuso" ao "Paraíso perdido"* com filmes franceses da época do fotógrafo, inclusive dois longas de Abel Gance, cineasta francês que tentou por anos levar Lartigue aos sets de filmagem.

Para Avellar, a compreensão de seu público é essencial para a boa gerência de uma sala de cinema. "Somos uma sala de proporção pequena, estamos fora do centro da cidade, não estamos num local em que circule muita gente", analisa, e continua:

Então o que procuramos fazer é criar um programa em que as pessoas possam em alguns casos permanecer no instituto um tempo maior do que uma sessão de cinema, ou seja vir aqui, ver uma sessão, e ver um segundo filme no mesmo dia ou voltar no dia seguinte.

A curadoria da instituição se amplia ao além-sala quando o IMS oferece em seu site um blog no qual pode estender um assunto relacionado à programação como ocorre no texto ***Uma foto, uma pintura, dois filmes***, que se relaciona com a exibição dos filmes de Gance programados a partir da conexão do cineasta com Lartigue.

Um problema grave que aflige a Cinemateca não acontece no IMS: apesar do departamento de cinema também não possuir um orçamento fixo, Avellar comenta que o dinheiro vindo tanto da bilheteria do local quanto de um fundo de investimentos privado responsável por manter o IMS é dividido igualmente entre todas as áreas de acesso do IMS, com a demanda norteando o repasse interno de verba. Ele lembra ainda que ao instalar o

equipamento de projeção digital, o instituto acabou gastando muito mais no cinema do que o habitual, sem qualquer questionamento, pois foi visto como uma necessidade.

Ao entrar em outras arenas, como no lançamento de DVDs, a sala de programação também ganha, já que uma marca é estabelecida e a instituição se valoriza como algo de excelência no cenário cultural carioca. Internamente também, o cinema passa a ser um fator decisivo para o conjunto e pode gerar lucros que acabam desenvolvendo mais atividades relacionadas ao cinema.

Segundo Avellar, a ideia é justamente entrar em terrenos pouco ou não recorrentes, lançando filmes que não eram disponíveis em DVD no Brasil, mas sem deixar de ter um contato com o consumidor, ao anexar um livreto ao disco, nos moldes dos folhetos distribuídos no cinema, como um suporte para o espectador, se este sentir necessário.

Outros detalhes que poderiam passar despercebidos são levados em consideração pelo IMS, como o cuidado de indicar as linhas de ônibus que passam em sua porta, tanto nas informações impressas quanto no site, buscando atrair o espectador que deseja assistir ao filme, além das atualizações nos blogues quanto à programação.

3.3. CCBB - RIO

O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) foi inaugurado em 12 de outubro de 1989, em um prédio histórico cuja pedra fundamental foi lançada em 1880. Antiga sede da Bolsa de Valores do Rio, foi a sede do Banco do Brasil de 1920 até sua transferência para Brasília. Na década de 1980 uma reestruturação da gestão do banco estatal possibilitou a criação do centro cultural.

Sua função era se firmar como um polo cultural na cidade, além de obviamente associar a marca do banco a atividades culturais em um momento de forte transição política no Brasil. Carlos Alberto Mattos (2013), funcionário do banco, foi designado como responsável por moldar a programação cinematográfica do centro, pelo seu grande conhecimento de cinema.

Durante alguns anos era ele quem selecionava os filmes, aprovava as mostras que lhe eram propostas por terceiros assim como criava programação original. O centro tentava também auxiliar uma maior cooperação entre os vários setores. Ou seja, a programação de filmes e peças de Nelson Rodrigues poderia se somar a uma exposição de fotografias sobre o

autor. Esse cenário, porém, não vingou e o CCBB não conseguiu cumprir exatamente a função de agregador das artes que se pretendeu em sua fundação.

Quando o tempo de nossa pesquisa se inicia, o centro já tinha entrado em uma nova era. Durante a década de 1990 um novo modo de programação surgiu: a era dos editais, que terceirizariam por completo a programação. Deste modo, produtores e curadores de todo o país poderiam inscrever projetos que seriam examinados por um comitê de seleção especializado na área. Este, por sua vez, submeteria seu parecer à direção do CCBB e cada coordenador regional escolheria os projetos para compor a sua programação.

São alguns dos parâmetros para seleção do projeto, até hoje: originalidade (tem que ser inédito num período de 10 anos); pertinência; oportunidade do tema durante o período; viabilidade operacional; a possibilidade de um tema que pode gerar grande público; currículo do proponente, etc. A direção do CCBB pede que o comitê fique atento para possíveis interseções entre setores do espaço mas tanto Hernani Heffner (2013) quanto João Luiz Vieira (2013) que participaram de comitês de seleção disseram que raramente existia uma oportunidade para tal acontecimento.

Desde então, percebe-se uma valorização completa das retrospectivas autorais ou o estudo de cinematografias nacionais específicas, através de cânones. Tais programações trazem consigo um valor de mídia muito grande, algo que é algo valorizado pelo CCBB para justificar os seus investimentos. Retrospectivas completas como a *Samuel Fuller: se você morrer, eu te mato*, entre abril e maio de 2013, ganham capas em cadernos culturais dos principais jornais, matérias nos principais veículos de comunicação online. O mesmo ocorre com comemorações de aniversário como *Eternamente jovem - retrospectiva James Dean*, que obrigatoriamente aconteceu em setembro de 2012 para coincidir com o mês da morte do galã norte-americano.

Este formato teve seu ápice entre 2010 e 2011 quando retrospectivas completas foram organizadas em torno de três cineastas, muito conceituados: Yasujiro Ozu e John Ford, em 2010 e Alfred Hitchcock em 2011, quase sempre com sessões lotadas. Durante a de Hitchcock, os ingressos em geral deveriam ser retirados com pelo menos uma hora de antecedência, tamanho o número de espectadores na fila, ocasionando a impossibilidade de se ver dois filmes em sequência.

Entre outros cineastas clássicos e estabelecidos apresentados com sua obra completa - F. W. Murnau e John Cassavetes em 2006, Ingmar Bergman em 2007, Robert Altman e Alain Resnais em 2008, Woody Allen em 2009, Nicholas Ray e Vincente Minelli em 2011, Ingmar Bergman novamente em 2012, Quentin Tarantino e Jacques Rivette em 2013 - alguns

contemporâneos conseguem acesso às conceituadas mostras. Foi o caso do cineasta português Pedro Costa que ganhou uma retrospectiva completa em 2010, com exibição de seus filmes e outros escolhidos por ele.

Esse modelo de realizar mostras monográficas, por vezes completas, relacionando-as a filmes de outros cineastas, acontece em alguns momentos do CCBB. Aconteceu com *Robert Bresson e o cinema contemporâneo* em 2007 e *Filmes libertam a cabeça: R. W. Fassbinder*, em 2009. As retrospectivas completas facilitam a todos: Além do CCBB que se favorece com a exposição na mídia, os curadores a princípio não precisam fazer uma seleção de filmes a compor a mostra. No lado da produção, em vários casos, os detentores dos materiais e de seus direitos são os mesmos, facilitando os acordos, transportes e viabilidade das cópias em 35mm.

O símbolo mais emblemático para toda a geração que se acostumou a frequentar regularmente o CCBB com o objetivo de mergulhar a fundo na obra de algum artista era o catálogo distribuído. Ele era dado ao espectador que tivesse visto determinado número de sessões, em troca de ingressos carimbados. Enquanto por alguns anos eram relativamente tranquilos de se obter, contando que se tivesse visto um certo número de filmes, em outros eram disputados ferozmente e se transformavam em verdadeiros troféus para os frequentadores da mostra.

A diminuição dos exemplares e seu caráter de raridade começou justamente com o aumento das retrospectivas autorais produzidas em sua imensa maioria com cópias em 35mm trazidas do exterior, mostrando que a balança financeira das mostras deveria se equilibrar em algum ponto.

Largamente inspirados nos trabalhos monográficos editados pela *Cinemateca Portuguesa*, seguiram o rumo dos livros do outro lado do Atlântico, virando item de colecionador. Alguns se contentam em apresentar poucos textos sobre os cineastas e servir mais de material de referência com informações sobre o filme. Já outros tentam desconstruir a obra do cineasta homenageado, focando mais em textos, sejam eles materiais originais ou compilações de artigos já publicados e geralmente nunca antes traduzidos para o português.

Eles são importantíssimos para o campo teórico do estudo de cinema dado a pouca quantidade de livros lançados em português sobre alguns cineastas estrangeiros, um mercado editorial muito pouco explorado. Muitos artigos que são lidos em salas de aula nos cursos de cinema ou referências sobre o assunto da mostra têm a chance de ganhar a primeira tradução e publicação no Brasil, servindo de importante documento histórico, criando uma importante bibliografia.

No meio de tanto cineasta, tanto ciclo, tanta retrospectiva, algum espectador mais atento pode sentir falta de um país representado entre os artistas: o Brasil. Alguns artistas nacionais ganham destaque, mas são pouquíssimos entre os selecionados especialmente na sede carioca.

Em 2012, por exemplo, ocorreu a Mostra Jairo Ferreira - cinema de invenção, que apresentava um amplo painel - acompanhado por um dedicado catálogo - da carreira de Ferreira como cineasta experimental e crítico. Ela foi aprovada em São Paulo e Brasília mas não deu as caras no Rio de Janeiro, o mesmo destino de Cinédia 75 anos, celebrando a clássica produtora carioca que abriu o calendário de 2006 no CCBB paulista mas não foi aprovada para a cidade-sede da companhia.

Dentre as que ocorreram em solo carioca podemos citar Homenagem a Mário Carneiro (2007), Os múltiplos lugares de Roberto Farias (2012) e Retrospectiva cinematográfica Maristela (2011), que corresponde a um ciclo de filmes produzidos pela produtora paulista. Cineastas e imagens do povo (2010) apresenta um panorama interessante, porém a partir de uma seleção já concebida por Jean-Claude Bernadet, tanto dos filmes quanto do encadeamento da programação. A segunda edição de Clássicos & raros do cinema brasileiro (2010), evento que tinha sido criado pela Cinemateca Brasileira e exibido na capital paulista.

Um destaque no sentido de diversidade de sua seleção pode ser conferido à O horror no cinema brasileiro exibida na virada entre 2009 e 2010, com 25 filmes que dialogam nem sempre de maneira óbvia com o gênero. Eugênio Puppo, curador da mostra, levantou mais de 200 filmes chegando a um recorte de 144 títulos que trazem referências ao cinema de horror. Esta lista foi incluída no catálogo final. Outra inovação da mostra foi o auxílio à finalização de um longa metragem: O maníaco do parque (2009, Brasil) de Rubens Prado, sobre um caso policial célebre no Brasil e que teve sua primeira exibição pública na mostra, nunca chegando a ser lançado oficialmente no circuito de cinema.

A programação do CCBB parece se destinar a um público que tem apreço por ter um conhecimento artístico e portanto vê a sala de cinema como uma extensão daquela mostra de museu, onde é importante conhecer a obra de um artista (um pintor, geralmente) para compreender algum movimento cultural ou artístico mais amplo, porém bem delineado. Parte do público é o mesmo que vai ao centro para conferir suas exposições, enquanto a outra é formada por cinéfilos que frequentam regularmente a sala de cinema. Hernani Heffner, que foi responsável pelo comitê de seleção de 2011/2012, enxerga nele um público

essencialmente familiar especialmente no fim de semana, o que explicaria o caráter mais conservador de sua programação, em que são privilegiados nomes já consagrados e com pouca possibilidade de causar polêmica.

Neste sentido, é fundamental lembrarmos de uma exceção: Kenneth Anger: o fetichista pop, que aconteceu em maio de 2011 simultaneamente no Rio e em São Paulo. Porém, confirmando a indicação de Heffner, a mostra foi pouco divulgada, apesar de um debate com a presença do artista, ainda em atividade e um ícone do experimentalismo por mais de sete décadas. O fato dos filmes terem sido exibidos em DVD e de serem curtas-metragens provavelmente afastou o público recorrente do espaço, além de ser realmente uma mostra que se destaca das demais em matéria de sujeito retratado.

Apesar de minoria, mostras que não se limitam a falar de um cineasta (ou que girassem em torno dele) acontecem vez ou outra no CCBB. Além de festivais anuais que tradicionalmente marcam ponto como o Anima mundi ou É tudo verdade, algumas mostras que apontam traços curatoriais mais afiados ganharam as telas da instituição.

Uma delas foi a Jovens, loucos e rebeldes que aconteceu entre dezembro de 2008 e janeiro de 2009. 39 filmes que tratam sobre juventude foram apresentados, divididos em três temáticas: juventude vermelha (rebeldia, raiva, desvio); juventude azul (melancolia, angústia, espera); juventude dourada (celebração, alegria, ventura). Cada ciclo era apresentado separadamente e na última semana, meio como uma repescagem, meio como uma rearrumação dos diversos sentidos e sensações de juventude propostos pela mostra, os filmes dos três grupos se misturavam. Eram filmes antigos e novos, que se relacionavam em perfeita harmonia entre si e com o público.

Cerca de metade dos filmes foi apresentados em DVD, o que naquela época ainda era comum no CCBB. De qualquer forma, o tema era tão forte e o agrupamento daqueles títulos acontecia de uma forma tão coesa que a exibição de dezenas de filmes num formato inferior acabava justificada. O tema se impunha de uma maneira na qual para se descobrir as ligações propostas valia a pena alguns sacrifícios que a curadoria e produção (e o espectador) pudessem sofrer.

O catálogo, pequeno, não apresenta nenhum texto. É bem desconexo, apresenta páginas com colagens imagéticas, frases soltas, citações, palavras de ordem, lembrando agendas escolares e cadernos de adolescência. O intuito não é explicar, apresentar, decodificar. Praticamente o oposto: ao codificar as sensações, o espectador dos filmes e leitor do catálogo é provocado a contar com apenas sua intuição para reagir àquela seleção de filmes, de textos e de imagens.

Um dos eventos conceituais mais interessantes que aconteceu no CCBB no período aqui trabalhado foi *Rebobine, por favor*, de junho a agosto de 2009. Na primeira semana foi exibido o Ciclo Gondry com filmes e videoclipes dirigidos pelo cineasta/artista francês Michel Gondry. Durante o restante da exposição, espectadores poderiam passear por cenários construídos por Gondry instalados no *foyer* do centro cultural, além de participar de uma exposição onde um grupo de dez pessoas teria a oportunidade de realizar um vídeo, que seria por sua vez exibido dentro de um dos cenários.

É algo que pode levar as pessoas a interagir mais com o cinema como se fosse parte integrante, de fato, daquele centro cultural. O cinema tenta se afastar, portanto, de uma visão resumida que condena a sala de projeção a permanecer marginalizada no espaço cultural. As pessoas que estão simplesmente passeando por lá se sentem convidadas a conhecer e interagir com a obra e o cinema deixa de ser formado por apenas duas salas escondidas e distantes do centro cultural.

A relação entre os produtores e a direção do CCBB local sempre foi um pouco difícil. Para começar, apesar dos projetos terem o financiamento aprovado, ainda era uma luta para que estes acontecessem. Diversos fatores podem implicar no cancelamento do projeto, desde a falta de datas disponíveis para a exibição, quanto a imposição de uma data que cria empecilhos de produção, ou ainda problemas não-previstos na disponibilidade de cópias e transporte.

Analisando as mostras aprovadas no período, percebemos que mesmo ao serem aprovadas algumas ficam em um momento de espera eterno, nunca sendo realizadas. Em alguns anos, somente foram divulgados os projetos aprovados pelo comitê, sem especificar a cidade, deixando a cargo de cada gerente local do CCBB o agendamento da mostra, se assim desejasse. Isto, além de gerar uma insegurança nos produtores e curadores da mostra, ao não saberem se seria de fato realizada, causava alguns problemas em relação à produção de fato, já que em alguns casos os responsáveis só eram avisados com poucos meses de antecedência, inviabilizando a realização da mostra seja parcial ou totalmente.

Ines Menezes (2013) acredita que a questão acontece pelo fato dos funcionários do CCBB responsáveis pela produção da parte de cinema da instituição não serem inteirados nas questões de exibição, não entendendo a logística envolvida na criação de uma mostra e dificultando a relação entre as duas partes. Mesmo que ainda assim tudo em teoria dê certo, há sempre o risco de um problema em outras esferas acontecer, como a retenção de cópias por semanas ou meses na alfândega brasileira.

A preocupação clara do CCBB, na análise da divulgação, programação e relação com a imprensa é a de garantir que um grande público ocupe suas salas de cinema. Apesar de não ser mais verificado o frenesi que recaiu sobre a instituição em 2010 e 2011, em que existia uma luta árdua para garantir um lugar na plateia, as sessões ainda geralmente contam com mais da metade da lotação.

Tal preocupação com um sucesso numérico nem pode ser tão explicado em valor financeiro, já que o valor recebido pela bilheteria é simbólico. Ao mesmo tempo em que parece estar agradando a um público ávido por novidades, o espaço foge, de certa maneira, de um compromisso público pleno ao permanecer com o que já está estabelecido de forma canônica, temendo ousar exibir novas ideias de cinema.

Como atender a um gosto do público pelos grandes nomes e grandes filmes e promover um serviço público, criando uma rede mais integrada de cultura, apresentando novas formas de enxergar a arte e promover um diálogo com os tempos atuais são desafios que tanto o CCBB quanto a Caixa cultural precisam enfrentar para continuar a serem importantes centros culturais da cidade.

3.4 CAIXA CULTURAL - RIO

Em junho de 2006, as novas instalações da Caixa Cultural foram inauguradas no Rio de Janeiro. Elas incluíam quatro espaços de exposição, livraria, cafeteria, cinco salas multiuso, um teatro de arena e um saguão de entrada, além de duas salas de cinema. A Caixa entrava em terreno no qual o CCBB já estava fazendo sucesso há um tempo. Assim como a instituição ligada ao Banco do Brasil, a representante cultural da Caixa Econômica Federal igualmente cobrava um preço baixo pelo ingresso em suas sessões de cinema.

Percebendo que a concorrente, localizada a um quilômetro e meio no centro do Rio se esforçava em produzir retrospectivas de autores, o novo espaço de cinema da cidade tentou seguir um caminho diferenciado. Se ao longo dos anos, o dinheiro que a Caixa destinava aos produtores e curadores foi se tornando cada vez mais inferior ao CCBB, inviabilizando transporte e direitos de muitas cópias em película, a administração tentou contornar isso, propondo mostras mais arrojadas, que quebravam o padrão estabelecido e se destacavam por sua originalidade.

Programas autorais sempre aconteceram na Caixa desde o seu início, constituindo parte importante da programação. Passando por cineastas célebres como Eric Rohmer em

maio de 2010 ou *O legado de Orson Welles* em março de 2009, atores reconhecidos como *Brando: o ator no cinema*, em maio de 2012 ou ainda novos nomes, como *O cinema contemporâneo japonês: Nobuhiro Suwa*, em março de 2010. Duas características porém dão o tom da programação: 1) a pouca exibição de películas, quase sempre acontecendo quando acervos cariocas possuem e emprestam as cópias ou quando a produção consegue as cópias através de outras fontes; 2) a falta de preocupação em realizar uma retrospectiva completa, se limitando a filmes mais célebres ou intrigantes e estudos específicos dentro de uma obra, até para permitir uma maior rotatividade entre as mostras que passam pelo espaço.

Na mostra *Andy Warhol 16mm*, a produção aproveitou o evento para propor novas concepções de exibição, como o acompanhamento musical de uma banda durante alguns filmes - com música original -, e as sessões de *Chelsea Girls* (1966, EUA) de Paul Morrissey & Andy Warhol em duas telas simultâneas como era a intenção de seus realizadores e de *Empire* (1965, EUA) de Andy Warhol que durou um dia inteiro, propondo questões sobre o que constitui uma exibição cinematográfica e, conseqüentemente, o cinema.

Outra mostra autoral que fugiu do convencional é a *Stan Brakhage - a aventura da percepção*, realizada em abril de 2009. O cineasta experimental realizava seus filmes não-narrativos por vezes intervindo diretamente na película, seja através de desenhos ou riscos. Isso torna o material de difícil projeção, e seus filmes de difícil acesso ao público. Vários testes de projeção foram realizados pela produção antes da mostra ser liberada pelos detentores dos materiais.

Algumas contradições podem ser observadas nas mostras da *Caixa* devido ao baixo orçamento e maior vontade de criar temas mais inovadores, como aconteceu na mostra *À pele da película*, em junho de 2009. A proposta era apresentar filmes que segundo o catálogo distribuído se "destacam por sua capacidade de provocar instigantes reflexões sobre a imagem, o corpo, o espaço, o tempo e o movimento, colocando em questão o próprio estatuto do cinema e do seu espectador". Através do título, era esperado que as exibições fossem em película, tanto para justificar o nome quanto para apresentar a obra em seu esplendor imagético original. Porém, na realidade apenas alguns filmes foram exibidos em película, caso de *Um dia, um gato* (*Až přijde kocour*, 1963, Checoslováquia) de Vojtěch Jasný, no qual o suporte foi fundamental para a apreciação de suas cores estonteantes, mas ao mesmo tempo provocou impaciência nos espectadores através das constantes interrupções devido à cópia em mau estado.

Outras mostras que ao não dependerem muito do modo de exibição - justamente o ponto fraco - como garantia de integridade conceitual fazem mais sucesso, como *O erotismo*

no cinema brasileiro, realizada em maio de 2009 com curadoria de Hernani Heffner. Com o objetivo de mostrar o erotismo além da pornochanchada e não só como um lugar de prazer, mas também de perigo e contestação, o tema serviu de enlace para um passeio pela história do cinema brasileiro. Não só foram exibidos os filmes, mas alguns debates, palestras e um curso ajudavam ao espectador no percurso do caminho da mostra.

Além desta, Heffner, que para algumas mostras especiais foi contratado diretamente, assina a curadoria de outras mostras que lidam com o cinema nacional e foram exibidas na Caixa, como *Raízes do século XXI: cinema brasileiro contemporâneo* em julho de 2006 (inaugurando a sala de cinema da Caixa), *O pan-americanismo no cinema*, exatos 12 meses depois para coincidir com os Jogos Pan-Americanos que agitavam a cidade, e *Noites de chanchada: o melhor do cinema popular brasileiro!*, ainda que ele faça questão de ressaltar que todas as atividades curatoriais destas tenham sido feitas em parceria. De qualquer maneira, o convite a um especialista na área cinematográfica (seja pela curadoria, pesquisa, realização, teoria, ensino, etc) é saudável ao mostrar que além de abrir o espaço para jovens curadores de forma democrática através de editais públicos, a instituição tem o esforço e a sabedoria de reconhecer grandes talentos já consolidados e que por vários motivos não participariam normalmente de todos os trâmites burocráticos necessários para a avaliação destas mostras.

Outras mostras enfocaram no cinema nacional, como *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* em fevereiro de 2008 produzida pela Associação Cultural Tela Brasilis, a mesma que organizava o cineclube homônimo na Cinemateca do MAM ou *Clássicos brasileiros em P&B 2010: 100 anos de curta-metragem em preto-e-branco*, em maio de 2010, que buscava analisar a fotografia em preto e branco no curta nacional a partir de 12 agrupamentos, especialmente a partir dos anos 1960, quando, justamente, a cor se torna realidade na produção brasileira e o preto e branco se firma cada vez mais como uma escolha estética no cinema.

Em abril de 2013, a *Caravana cigana* aportou na instituição. Com curadoria de Débora Butruce e Orsolya Balogh, a mostra contou com a exibição de filmes feitos por e sobre ciganos, desde cineastas já consagrados e sinônimos do tema como Emir Kusturica e Tony Gatlif, passando por curtas e médias metragens brasileiros de 1927 a 2010.

Heffner aponta a importância de mostras desse porte, ao tratar de um tema, a princípio "indistinto" e pouco trabalhado. Assim, o espectador vai ao cinema sem saber ao certo o que encontrar e este encontro com um filme desconhecido, um tema a parte de sua vida cotidiana, é, segundo ele, um dos principais objetivos de uma boa ação curatorial.

A proposta de fazer um catálogo foi a princípio um problema já que a maioria das mostras na Caixa só apresentam um folheto, por questões financeiras. Mas a publicação fez tanto sucesso que a diretoria da instituição sinalizou com a possibilidade de implementar a obrigatoriedade de um catálogo para acompanhar as mostras, segundo Butruce.

Entre outras mostras que partem de um tema geral para enveredar rumo a um caminho inédito de compreensão cinematográfica, podemos incluir *O som no cinema*, realizado em fevereiro de 2008 com a exibição de clássicos e precursores do cinema sonoro e que contou com um curso sobre o assunto ou *A história da filosofia em 40 filmes*, que tenta relacionar temas filosóficos a cinematográficos. Ela foi concebida como um curso com dez núcleos que durou de maio de 2009 a fevereiro de 2010.

Percebemos assim, que existe por parte da Caixa uma flexibilidade muito grande no momento de programar suas mostras. Por mais que sejam sempre mostras com curadoria de terceiros, o que acaba causando algumas estranhezas no fluxo da programação, garantem ao espectador uma tentativa de abordagem não tão convencional.

Butruce (2013) vê uma diferença entre o público do CCBB e da Caixa, apontando que de uma maneira geral percebeu tanto como espectadora quanto realizadora da *Caravana Cigana* que os espectadores desta são levados às sessões mais pelo tema do filme e da mostra, ao contrário dos frequentadores do CCBB que ela identifica como mais cinéfilos e vão assistir qualquer filme que esteja sendo exibido.

3.5 ODEON

O Grupo Estação nasceu do Cineclube Macunaíma, que acontecia na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) durante a década de 1980. Em 1985 o Estação Botafogo é criado e o grupo começa a expandir sua rede em várias salas e bairros do Rio. Para ter um maior controle sobre os filmes que exhibe e com a iniciativa de trazer clássicos do cinema e filmes *cults* que passavam ao largo das salas de cinema, cria a distribuidora Filmes do Estação. O acervo dessa distribuidora é hoje um dos maiores do Rio de Janeiro contando com muitas cópias, legendadas em português, de cineastas consagrados, como François Truffaut e Louis Malle.

Em 2006, o Odeon apresentava uma programação rica para os interessados em fugir do circuito comercial e explorava ao máximo o acervo do grupo. Tinha sido recentemente eleito pela revista *Veja* como a melhor programação do Rio em 2005 e o seu site,

desatualizado, ainda cita o hoje Odeon Petrobras como "um novo 'point' da juventude, em programas como a Maratona, a Sessão Cineclube, o Cachaça Cinema Clube e Miscelânea Odeon".⁹² Em 2013, nenhum destes programas sobrevive com regularidade.

A Miscelânea era uma comemoração carnavalesca que acontecia em frente à sala, na Cinelândia carioca e geralmente envolvia personalidades e temas do cinema, sem ter de fato uma programação de filmes. Os outros eventos foram responsáveis por uma criação de cinefilia diversificada, cada evento a seu modo, cada um com seu público.

O primeiro a dar adeus foi a Sessão cineclube, considerada por Heffner (2013) como a melhor experiência de curadoria no Rio de Janeiro. Sua última sessão, em abril de 2007, marcou o fim das atividades que tiveram início em 2003, como iniciativa da revista eletrônica Contracampo.

Cada filme era precedido da divulgação de um folheto contendo um artigo escrito por um dos editores ou redatores da revista responsável pela programação, além de filmografia do cineasta e citações dele a respeito do filme, de sua obra, ou de visões do cinema e mundo em geral.

Após a exibição do filme em 35mm, se seguia um debate seja com a equipe da Contracampo e/ou convidados. Realizado toda quarta-feira (com uma exceção mensal quando era exibido o Cachaça cinema clube), era um ponto de encontro da cinefilia carioca, que algumas vezes enchia o Odeon para ver, rever e debater clássicos, *cults* e filmes contemporâneos. Para Heffner:

Enquanto ela durou, representava uma releitura da história do cinema extremamente criativa, ampla, diversificada, com questões novas, com uma apresentação com uma nova geração, com cuidado na projeção, com interesse em fomentar os debates, etc Isso você não encontra mais. Acompanhando a sessão do Cineclube, você tinha o Cachaça, você tinha o LGBT você tinha uma série de outras coisas que ecoavam.

O sucesso do cineclube, que lotava muitas sessões, aconteceu no auge da ***Contracampo*** que na época era a principal fonte de referências entre os cinéfilos, mesmo sem existir em papel. Essa sessão, de certa maneira, era uma forma prática de se acompanhar o trabalho da revista. Por mais que fosse uma maneira recorrente para os leitores buscar os filmes mencionados na internet, vê-los na tela grande em 35mm significava uma diferente relação para esse tipo de leitor. Seu encerramento também coincidiu com o início da perda de

⁹² <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/odeon.php>. Último acesso em 11 de julho de 2013.

prestígio por parte da revista, a partir do desdobramento de sua formação clássica e criação de outras publicações do mesmo estilo, *online* e impressas.

A existência deste cineclube provavelmente foi a inspiração para outro evento regular dedicado ao cinema de repertório: a *Sessão Telecine Cult*, que todas terças entre outubro de 2006 e fevereiro de 2008 exibia um filme contemporâneo considerado independente, seguindo a temática de programação do canal de televisão patrocinador, que com todo o dinheiro da Globosat não conseguiu ou não teve interesse em manter a sessão por muito tempo e nem conseguiu se tornar um evento importante na agenda cinéfila carioca, virando praticamente uma cópia *cult* comercial do cineclube organizado pela Contracampo.

Enquanto a *Sessão cineclube* exalava seriedade e erudição, a *Maratona Odeon* era praticamente o oposto: uma grande festa, em que as pessoas entravam às 23h no cinema mais interessadas em curtir a noite do que o filme. Cochilos eram rotineiros até o encerramento com café da manhã que acontecia lá pelas seis e pouca da manhã após a exibição do terceiro filme. Existiam aqueles que iam para ver filmes específicos, por vezes entrando ou saindo pela madrugada, mas o clima geral não era dos melhores para os que buscavam uma concentração nos filmes.

Já a partir da segunda edição da *Maratona*, em 2002, se consolidou o modo clássico: uma pré-estreia para abrir a noite, seguida de um filme surpresa e de um filme *trash*. A ideia provavelmente era de que à medida em que a noite passava, era necessário algo divertido e estimulante para manter os olhos abertos. Entre os filmes, havia um pequeno espaço de festa no andar superior do *Odeon*. Era uma forma de cinefilia diferente daquela experimentada pela *Sessão Cineclube*, mas igualmente importante e válida.

Em 2006 as pré-estreias começaram a se tornar mais constantes: em fevereiro, por exemplo, tanto o filme surpresa quanto o filme *trash* eram pré-estreias. Ao invés de apresentar uma possibilidade por vezes única para o espectador de ver um filme antigo em qualquer uma das sessões seguintes, efetivou-se a prática de apenas agendar filmes contemporâneos que iriam em poucos dias entrar em cartaz, incluindo a *Maratona* na mira de distribuidoras com estreias em vista. Era esperado, provavelmente, lançar os filmes com o boca-a-boca, o que na prática não funciona.

Em meio à programação anual, existiam exceções à norma: em outubro, os filmes selecionados eram escolhidos entre os selecionados da repescagem do *Festival do Rio*, promovido pelo mesmo *Grupo Estação*; em setembro eram exibidos filmes que participaram do *Festival internacional de curtas de São Paulo*. Durante o ano, em edições regulares, as

sessões *trash* e surpresa aconteciam com irregularidade. A partir de 2008, porém, elas praticamente não mais aconteceriam.

Uma outra guinada na programação da Maratona foi que ao se restringir em passar filmes em condição de pré-estreia, suas opções se tornaram bem limitadas. Enquanto isso, o público que ia passar a madrugada assistindo aos filmes, com amigos, buscando simplesmente se divertir enquanto bebiam (e em algumas sessões fumavam maconha para desespero dos seguranças), já tinha sido formado a partir daqueles filmes deliberadamente mais *trash*, exibidos nas sessões anteriores. A brincadeira do filme surpresa também era interessante, onde os espectadores tentavam criar conexões entre os filmes anunciados e descobrir o título desconhecido antes da sessão, com os eventuais "disseram que é tal filme" e "não, eu ouvi que vai ser aquele", seja pessoalmente ou através dos grupos virtuais que se popularizavam.

A Maratona, tinha se tornado uma experiência mais social do que artística, por mais que cinéfilos continuassem a frequentar com certa assiduidade e curtissem o evento até pela rara ocasião de festejar e dançar em um cinema antigo da cidade (a outra seria o Cine Íris, antigo cinema desativado que hoje funciona como casa de festas). A programação de filmes de repertório que era um dos alicerces da Maratona em seu início tinha sido abolida.

A programação, na contra-mão do público, que estava atrás de diversão e não uma sessão comum de cinema, resolve se focar nas pré-estreias disponíveis, passava a exibir filmes dramáticos ou de suspense, que pretendiam ser levados a sério. A plateia, por seu lado, reagia de forma debochada ao longa, o que certamente não auxiliava na promoção do filme. O público que não entrava no filme, reclamava, gritava e vaiava, enquanto aquele que tentava se concentrar não conseguia.

As escolhas se tornavam, por sua vez, cada vez mais sem gosto. Além disso, o público ia mais para curtir um evento e dormir do que exatamente assistir os filmes. Em julho de 2012, aconteceu a última sessão da Maratona. Mais de um ano depois, não existe nenhum indício de que o Odeon volte a programar o evento em seu calendário.

Pelo contrário, já que as outras sessões de filmes de repertório se tornaram irregulares em 2013 e o Grupo Estação aboliu qualquer atividade madrugal em seu espaço. Os dois cineclubes que operavam, o Cachaça cinema clube e Cineclube LGBT, exibem curtas-metragens e ocasionais longas em pré-estreia ou que não tinham expectativa de circuito, mas encerraram sua trajetória forma mensal em 2012. Os eventos continuam acontecendo irregularmente em 2013.

Inaugurado no Odeon em junho de 2008 até janeiro de 2013, o LGBT passava curtas ou longas metragens de temática *queer*. Voltou a exibir uma sessão de curtas em junho deste

ano, mas não existe confirmação de que volte a ser uma presença fixa na agenda do espaço. As tradicionais festas pós-sessão, que eram um marco da sala histórica, passaram a acontecer em outros lugares, o que encarece o programa do espectador e o evento do produtor, diminuindo o público e o lucro.

O único evento que aconteceu no Odeon tanto em 2006 quanto em 2013 no Odeon foi o Cachaça cinema clube, hoje presença irregular na programação carioca. O evento, embalado pelo lema "o cinema é a nossa cachaça", durou de 2002 até 2012 de forma mensal, inicialmente as quartas-feiras e, a partir de 2011, durante as quintas, tradicionalmente trazendo filmes nacionais, geralmente curtas-metragens.

O Cachaça conseguia encher as sessões e criar grandes filas a frente do Odeon. Ao mesmo tempo em que fazia sucesso, conseguia manter um espírito próprio, buscando a inovação, criando um público que ia ver os filmes e ficava para a degustação de cachaça.

Para Butruce (2013), o fato dela ter sido responsável pelo arquivo de filmes do Centro técnico audiovisual (CTAv) entre 2007 e 2012 ajudou muito na seleção do Cachaça, pois lidava diariamente com filmes que não circulavam e ela acreditava que mereciam ser descobertos. A relação com o público também era especial, já que o evento parecia ter um público cativo justamente por desafiar o interesse inicial dos espectadores, propondo filmes arrojados e estranhos, contrariando impressões iniciais.

A programação regular da sala também era estritamente voltada para a exibição de filmes de repertório. Alguns filmes que estavam no circuito eram exibidos, mas geralmente só um por dia e de algum modo dialogando com os outros filmes em cartaz. Entre agosto e setembro de 2006, aconteceu, após uma longa negociação com o Grupo Estação, a mostra Agnès Varda - o movimento perpétuo do olhar, cuja vinda dos filmes foi produzida com a ajuda do CCBB São Paulo, após a sede carioca do centro não ter aceito sediar a mostra.

Na programação do dia 11 de setembro de 2006, por exemplo, Tapete Vermelho (2006, Brasil) de Luís Alberto Pereira, um lançamento cuja trama tratava da grandeza social do cinema, passava às 12h30 e De salto alto (Tacones lejanos, 1991, Espanha/França) de Pedro Almodóvar iniciava a exibição de quatro filmes em seguida de Almodóvar, que na época se preparava para lançar Volver (Volver, 2006, Espanha) no Brasil, promovendo um momento propício para rever os filmes do cineasta no cinema.

Após interromper sua programação para abrigar as cabines de imprensa e programação normal do Festival do Rio de 2006, o Odeon passou a aderir ao circuito comercial. As alegações eram de que os filmes não davam público e realmente as salas enormes do espaço

não lotavam. Agindo assim o Grupo Estação perdeu seu último espaço de exibição constante de filmes de repertório que na maioria dos casos pertencia a seu próprio acervo de filmes.

Como única distribuidora que também possui 16 salas de exibição ao seu dispor (tanto em 2006 quanto em 2013),⁹³ o choque é muito grande pela oportunidade única que se perde. Por mais que seja compreensível uma empresa privada lutar para ter mais público e mais lucro, a solução não foi alcançada com a exibição de filmes brasileiros que buscam um grande público [como *Minha mãe é uma peça* (2013, Brasil) de Andre Pellenz em julho de 2013] já que a maioria dos espectadores provavelmente vai assistir este tipo de filme em outras salas da cidade.

Por alguns anos, inclusive 2006, o Odeon foi o cinema de referência para muitos cinéfilos e espectadores que passavam pelo centro em busca de algum filme mais incomum para assistir. Hoje, o público continua o mesmo, prioritariamente estudantes e trabalhadores que circulam pela região nos dias de semana, além de alguns moradores da região, já que mesmo em bairros não tão próximos não existem salas de cinema.

Durante um tempo o Odeon continuou exibindo sessões especiais de forma regular, mesmo que esporadicamente, promovendo uma exibição dos filmes do Estação. Um exemplo foi a *2ª mostra ASPA de cinema - filmes da América do Sul e países árabes*, que tomou conta do espaço em maio de 2009. Outros cinemas do Grupo Estação, especialmente o Estação Botafogo, ainda exibiram alguns filmes do acervo uma semana ou outra a cada par de anos, geralmente de diretores consagrados como Éric Rohmer e Pedro Almodòvar, esperando portanto uma resposta grande em termos de entrada. A *Retrospectiva Eric Rohmer* no Espaço Laura Alvim, em junho de 2007, por exemplo, chegou a ter suas últimas sessões canceladas devido à falta de público.⁹⁴

3.6 ESPAÇO ITAÚ DE CINEMA (ANTIGO UNIBANCO ARTEPLEX)

O Espaço Itaú de Cinema, conhecido por muitos anos como Unibanco Arteplex possui seis salas no Rio de Janeiro⁹⁵ e entre 2006 e 2013 cumpriu um papel de agregador de vários

⁹³ A diferença é que em dezembro de 2007 surgiu o Estação Vivo Gavea, localizado a alguns metros do IMS abrigando cinco salas, que numericamente substituíram o Estação Paço, no Centro (a poucos minutos do Odeon) Estação Paissandu (no Flamengo) e Estação Laura Alvim, em Ipanema, que contava com três salas, encerrados com alarde ou na surdina entre 2006 e 2013.

⁹⁴ Relato de amigos da época que acompanharam os últimos dias da mostra.

⁹⁵ O complexo também possui mais 50 salas em São Paulo (25), Brasília (8), Porto Alegre (8), Curitiba (5) e Salvador (4).

estilos de filme. Localizado na Praia de Botafogo, exhibe tanto os blockbusters que também podem ser encontrados ao lado, no Cinemark Praia Shopping, quanto os filmes de arte que fascinam o público dos cinemas do Grupo Estação na Rua Voluntários da Pátria, também próxima.

Seu papel como exibidor de filmes de repertório é esporádico. Algumas mostras possuem sede fixa, como a *Semana dos realizadores*, enquanto outras irregulares ou de edição única já passaram por lá como foi o caso do *1º festival escola no cinema*, em outubro de 2006. Em abril de 2011, por exemplo, o espaço sediou a décima sexta edição do *É tudo verdade*.

Enquanto exhibições de filmes de repertório acontecem de vez em quando, o que faz com que o Espaço itaú de cinema não possa ser considerado uma sala de repertório, ele possui algumas características que o destacam entre as salas no Rio de Janeiro.

O complexo sempre teve o cuidado ao detalhar no folheto distribuído semanalmente com sua programação não somente informações sobre o filme como ficha técnica, duração e sinopse (coisas que muitas salas já nem fazem), mas também se as cópias apresentadas seriam em película ou material digital. Além disso quando há qualquer tipo de problema na projeção, um aviso é colado na bilheteria, como o que ocorreu em junho de 2013 a partir de um risco na cópia de *O Grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 2013, Austrália/EUA) de Baz Luhrmann, o que se assemelha a algumas práticas recorrentes de cinematecas europeias e não se trata de nenhuma questão complexa tecnicamente: é simplesmente, uma atenção por parte do exibidor.

Tal sensibilidade é algo que se espera de qualquer exibidor, porém especialmente daqueles responsáveis pelas salas de repertório, por não se tratar de um simples depósito de cópias de mercado e pelo fato de exhibir cópias mais antigas e assim com maior possibilidade de possuir defeitos. Afinal, o objetivo da sala de repertório não é exhibir cópias antigas e sim cópias de filmes, antigos e novos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após tanta discussão, afinal, o que podemos finalmente definir como um curador e um programador? O programador é aquele que monta a programação e o curador é alguém que elabora um programa seja artístico, cultural, político ou social. São definições difíceis de tentar aplicar na prática, justamente porque tantos curadores não exercem suas atividades de curadoria de modo devido.

Além de participar, em maior ou menor grau, na criação da programação, a curadoria envolve todo um cuidado em escolher precisamente quais obras serão apresentadas ao público e de qual maneira. Também fica responsável ao curador e sua equipe todos os outros elementos não-relacionados a exibição direta, tais como peças gráficas, livros, catálogos e folhetos impressos, textos, palestras e debates, a decoração do espaço, entre outros.

A curadoria pode surgir após uma programação já fechada, na atividade de contextualizar aquele conjunto de obras, mas geralmente é ela que inicia os trabalhos da instituição ou do evento. Ao se encontrar um eixo temático para trabalhar a curadoria, a programação começa a surgir mais harmoniosamente.

Os curadores cinematográficos devem se mirar em seus colegas de artes plásticas e tentar se impor como colaboradores da produção cinematográfica, regional e nacional. Eles devem criar um feedback ao artista, seja este positivo ou negativo e estimular novas produções que consigam dialogar de maneira convincente com a sociedade, sugerindo novos caminhos e novas formas.

A programação de uma mostra completa em homenagem a um ator ou diretor, por exemplo, faz todo o sentido quando cópias boas em película são de fácil acesso seja dentro dos arquivos das próprias instituições exibidoras ou de arquivos e distribuidoras localizadas a poucos quilômetros de distância. Quando se faz uma mostra no Brasil com cópias vindas de fora tem que se ter uma logística muito grande, e compromete todos os recursos dela para tal acontecimento.

Ela se insere num quadro de homenagens que deveria ser um evento à parte da programação geral, mas há algo de errado quando tal programação é feita a partir da colagem desenfreada de tais mostras e retrospectivas, sem ligação precisa entre elas, criando uma exibição que visa somente um número máximo de público, repetindo e esgotando fórmulas já testadas.

As salas de repertório devem, a partir de sua programação, exercer um ofício de curadoria que permita uma relação entre o contemporâneo e potencialmente efêmero e

posições paralelas ou divergentes, quando não são necessariamente opostas. Como apontou Heffner (2013), falando diretamente sobre a Cinemateca, onde ele trabalha como conservador-chefe do arquivo de filmes, mas sobre atribuições que podem dizer a todas salas de repertório, a elas "cumprir fazer relações com o passado para dizer que determinadas questões não nasceram hoje. Cumpre encontrar determinadas referências no passado e projetar um eventual desenvolvimento no futuro. Cumpre encontrar novos caminhos".

É necessário lembrar que, por mais que seja importante uma base teórica, peculiaridades locais devem sempre ser levadas em conta. Se é programada uma grande mostra completa do Howard Hawks em 35mm, por exemplo, um bom curador vai se perguntar: mas é realmente necessário exibir todos os filmes dele? É possível diminuir e exibir alguns trabalhos? Se sim, quais? Se não, vale a pena exibir somente "meia obra", não seria melhor então exibir uma obra completa de um cineasta brasileiro? A função de curadoria é uma série ininterrupta de perguntas, pelas quais algumas não terão respostas e de outras surgirão novas questões.

O curador não deve ter medo de testar, assim como deve estar atento à resposta do público, mas sem se intimidar por ele. Tais questionamentos e conhecimentos, inclusive, trariam aos curadores e às salas de repertório uma maior conscientização do complicado assunto de acesso às cópias no Brasil, criando consequências diretas, como uma educação da classe cinematográfica e da sociedade sobre esse tema, além de uma ação ativa para que as cópias e matrizes brasileiras, patrimônios audiovisuais, culturais e históricos nacionais, sobrevivam e não se deteriorem.

Para Heffner, a curadoria "é sempre um olhar, um recorte, uma perspectiva, um debate, uma discussão, um conceito. O que a curadoria vai testar é se aquilo [que está sendo exibido] realmente tem uma conversa para a atualidade". Ele defende que as mostras informativas devam continuar, mas cabem como parte de um programa educativo, o que inclusive passa ao largo da maior parte das salas de repertório do mundo, inclusive todas as cariocas estudadas.⁹⁶

A curadoria, portanto, não é simplesmente uma programação bem feita, mas passa por ela. O bom curador é aquele que consegue arriscar com precisão qual filme dialoga com qual,

⁹⁶ O que é uma pena, visto que nos casos cariocas o CCBB-RJ, Caixa Cultural, IMS RJ e Museu de Arte Moderna (MAM) investem em programas educativos para as artes plásticas, mas tal atenção não é voltada para o cinema. Um texto interessante sobre como o IMS Poço de Caldas integrou o cinema em seu programa educativo pode ser acessado em [<http://educativoims.wordpress.com/2012/09/24/manhas-e-tardes-culturais-no-ims-pocos-de-caldas-uma-parceria-com-a-escola-estadual-parque-das-nacoes/>]. Já o Núcleo Experimental de Educação e Arte que comandou o setor no MAM-Rio encerrou suas atividades em junho de 2013, deixando como rastro seu site esmiuçando as atividades [<http://nucleoexperimental.wordpress.com/>], nas quais infelizmente a Cinemateca mal participou.

ou qual filme é melhor para ser exibido numa quinta à tarde e qual encaixa num sábado à noite. Em um exercício de adivinhação, especulação, o curador tenta também costurar a agenda de possíveis espectadores durante o calendário. "É exercício meio doido, você pensar quem vai ver o que e qual dia", avalia Butruce (2013).

Ao enumerar vários casos internacionais e discutir seus métodos, tentou-se mostrar possíveis metodologias e como algumas instituições lidam tanto com seu acervo, quando possuem, quanto com o seu público. Sabemos que vários desses modelos não conseguiriam ser implementados no Brasil, por questões logísticas, estruturais, culturais e de ordem financeira, mas isso não significa que devemos fechar os olhos para o que existe lá fora. Devemos, sim, analisar o que de melhor funciona e como podemos aplicar esses ensinamentos em uma produção local.

Entre 2006 e 2013, o período de análise, é perceptível uma profunda transformação em como vemos imagens em movimento e audiovisual, especialmente para um espectador cinéfilo, com acesso constante a internet de banda larga. Para a maior parcela do público, a sala de cinema ainda é a forma mais prática e mesmo barata de se assistir a um filme, especialmente a sala de repertório que cobra, geralmente, preços mais baratos.

O curador possui hoje um grande desafio: o de trazer para as salas de repertório dois tipos de público: aquele que somente vai às salas comerciais de cinema, mostrando que existe uma alternativa ao padrão e o que prefere assistir filmes em casa e não vê uma razão para ir a uma sala de cinema. Soma-se a essa equação manter o público que já frequenta o espaço. É um desafio que não tem fim, mas dele muito depende o futuro do cinema e de seu papel na sociedade.

INSTITUIÇÕES MENCIONADAS

American Cinematheque 63
Arquivo de filmes tailandês = VER หอภาพยนตร์(องค์การมหาชน)
Arquivo Nacional 11
Austrian Film Museum = VER Österreichisches Filmmuseum
Beaubourg = VER Centre Pompidou
Biblioteca de Filmes do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque = VER Museum of Modern Art Film
Biblioteca do Congresso = VER Library of Congress
BFI Southbank = braço de exibição do British National Film Archive
British National Film Archive 8, 17, 51, 53-4, 62-3
Caixa Cultural Rio de Janeiro 12, 29, 35, 66-8, 84-7, 95
Casa França-Brasil 75
CCBB = VER Centro Cultural Banco do Brasil
Centre national d'art et de culture Georges Pompidou VER Centre Pompidou
Centre Pompidou 22
Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-Rio) 12, 31, 37, 62, 66-8, 78-84, 95
Centro Cultural da Justiça Federal 13
Centro Cultural dos Correios 13, 66
Centro Petrobrás de Cinema = VER Museu Petrobrás do Cinema
Centro Técnico Audiovisual (CTAv) 11, 91
Cine Arte UFF 13, 72
Cine Centímetro 28
Cine Doré = braço de exibição da Fimoteca Española
Cine Humberto Mauro 50
Cine Metro Tijuca 28
Cine Palácio 28
Cinema Paissandu 13, 70, 92
Cinemark Praia Shopping 93
Cinematca Alemã – Museu de Filme e Televisão = VER Deutsche Kinematek
Cinematca Brasileira 21, 32, 65, 70, 74, 81
Cinematca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro 13, 21, 29, 31-3, 36-7, 43, 66, 69-74, 77, 86, 95
Cinematca Francesa = VER La Cinémathèque Française / Musée du Cinéma
Cinematca Norueguesa = VER Norsk filminstitut
Cinematca Portuguesa - Museu do Cinema 24, 41, 45, 50-1, 55-6, 63, 80
Cinematca Uruguaya 54
Cinematket de Oslo = VER Norsk Filminstitut
Cinémathèque Nationale 21
Cinémathèque Ontario = VER TIFF Cinémathèque
CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée 11
Danish Film Institute/Cinematheque 8, 42, 52, 57
Deutsche Kinematek - Museum für Film und Fernsehen 24
Espaço Itaú de Cinema 13, 68, 92-3
Estação Botafogo 13, 87, 92
Estação Laura Alvim 13, 92
Estação Paço = VER Paço Imperial

Estação Paissandu = VER Cinema Paissandu
 Estação Vivo Gávea 92
 Eye Film Instituut Nederland 24, 48, 57
 Fédération International des Archives du Film (FIAF) 9, 32-3, 62, 74
 Filmoteca de Andalucía 61
 Filmoteca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque = VER Museum of Modern Art Film
 Filmoteca do MAM-SP = VER Cinemateca Brasileira
 Filmoteca Española 61, 63
 Forum des images 56
 Fundação Calouste Gulbekian 41, 45, 55
 George Eastman House 8
 Grupo Estação 13, 66, 70, 74, 87, 89-93
 Imperial War Museum 20
 IMS = VER Instituto Moreira Salles
 Instituto Moreira Salles (IMS) 13, 68, 75-78, 95
 La Cinémathèque Française / Musée du Cinéma 21, 24, 32, 40, 50-1, 53-4, 57-9, 63, 69-70
 La Cinémathèque Suisse 55
 La Filmothèque du Quartier Latin 53
 Landesmuseum 19
 Le Grand Action 53, 57
 Library of Congress 8, 20
 Maison de France 13, 71, 74
 MoMA = Museum of Modern Art Film Library
 Musée d'Orsay 22
 Musée du Louvre 22
 Museu de Arte do Rio 26
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro = VER Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
 Museu del cinema 24 (Girona)
 Museu do cinema 24 (Muriaé)
 Museu do cinema austríaco = VER Österreichisches Filmmuseum
 Museu do cinema dinamarquês = VER Danish Film Institute/Cinémathèque
 Museu do cinema neerlandês = VER Eye Film Instituut Nederland
 Museum of Modern Art Film Library 20, 21, 41, 57
 Museu Petrobrás do Cinema 26
 National Film and Sound Archive Australia 8
 Nederlands Filmmuseum = VER Eye Film Instituut Nederland
 Norsk filminstitut 9, 27, 63
 Northwest Film Forum, Seattle. 30.
 Norwegian Film Institute = Ver Norsk filminstitut
 Odeon - Odeon Petrobras 12, 29, 53, 62, 66, 68, 87-92
 Oi Futuro 13
 Oslo Cinemateket + VER Norsk Filminstitut
 Österreichisches Filmmuseum 8, 24, 47, 53, 55-6
 Paço Imperial 75, 92
 Tate Britain - Tate Gallery 22
 Tate Modern 22
 Thai Film Archive (Public Organization) = VER หอภาพยนตร์(องค์การมหาชน)
 TIFF Cinémathèque 43, 52, 56
 Unibanco Arteplex = VER Espaço Itaú de Cinema

MOSTRAS MENCIONADAS

ANUAIS ou REGULARES

Anima Mundi

Cine Educação

É Tudo Verdade

Festival do Rio

Festival do Rio 2008

Recine

RioFan

CAIXA CULTURAL Rio

À pele da película: cinema, tecnologia, percepção (2009), curadoria de Tadeu Capistrano.

Andy Warhol 16mm (2011), curadoria de Pedro Modesto

Brando: o ator no cinema (2009), curadoria de Bianca Comparato.

Caravana Cigana (2013), curadoria de Orsolya Balogh e Débora Butruce

O cinema contemporâneo japonês: Nobuhiro Suwa (2010), curadoria de Daniela Castro

O cinema de Eric Rohmer (2010), curadoria de Alexandre Guerreiro

Clássicos brasileiros em P&B 2010: 100 anos de curta-metragem em preto-e-branco (2010), curadoria de Karen Barros.

O erotismo no cinema brasileiro (2009), curadoria de Hernani Heffner

A história da filosofia em 40 filmes (2009-10), curadoria de Alexandre Costa e Patrick Pessoa

O legado de Orson Welles (2012), curadoria de Tânia Pinta.

Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro (2008), curadoria de Rafael de Luna Freire

Noites de chanchada: o melhor do cinema popular brasileiro! (2012), curadoria de Hernani Heffner

O pan-americanismo no cinema (2007), curadoria de Hernani Heffner

Raízes do século XXI: cinema brasileiro contemporâneo (2006), curadoria de Hernani Heffner

O som no cinema (2008), concepção de Gustavo Bragança e Fernando Morais

Stan Brakhage - a aventura da percepção (2009), curadoria de Fred Camper

CCBB Rio

Bem-vindo, Sr. Bergman (2007), curadoria de Júlio César de Miranda_
Ciclo Gondry = VER Rebobine, por favor
Cineastas e imagens do povo (2010), curadoria de Simplício Neto
O Cinema de Pedro Costa (2010), curadoria de Daniel Ribeiro Duarte
O Cinema é Nicholas Ray (2011), curadoria de Eduardo Cantarino e Thiago Brito
Clássicos & raros do cinema brasileiro (2010)
Douglas Sirk, o príncipe do melodrama (2012), curadoria de Cássio Starling Carlos e Pedro Maciel Guimarães
A Elegância de Woody Allen (2009), curadoria de Angelo Defanti_
Emoção e Poesia: O Cinema de Yasujiro Ozu (2010), curadoria de Arndt Roskens e Tatiana Leite_
Eternamente Jovem – retrospectiva James Dean (2013)
Faces de John Cassavetes (2006), curadoria de Joel Pizzini
Filmes libertam a cabeça: R. W. Fassbinder (2011), curadoria de Arndt Roskens
Hitchcock (2011), curadoria de Arndt Roskens
Homenagem a Mário Carneiro (2007), curadoria de Daniel Caetano
O horror no cinema brasileiro (2009-10), curadoria de Eugênio Puppo
Jacques Rivette – já não somos inocentes (2013), curadoria de Francis Vogner dos Reis e Luiz Carlos Oliveira Jr.
Jovens, loucos e rebeldes (2008-9), curadoria de Felipe Bragança.
Kenneth Anger: o fetichista pop (2011), curadoria de Betch Kleinman
Mostra Ingmar Bergman (2012), curadoria de Giscard Luccas
Mostra John Ford (2010), curadoria de Leonardo Levis e Raphael Mesquita_
Mostra Quentin Tarantino (2013), curadoria de Natalia Mendonça
As Muitas Vidas de Robert Altman (2008), curadoria de Angelo Defanti_
Os múltiplos lugares de Roberto Farias (2012), curadoria de João Luiz Vieira e Tunico Amâncio.
Poemas Visionários - O Cinema de F. W. Murnau (2006), curadoria de Arndt Roskens e Cristiano Tertó
Rebobine, por favor (2009), curadoria de Michel Gondry
Retrospectiva Alain Resnais – A Revolução Discreta da Memória (2008), curadoria de Cristian Borges, Gabriela Campos e Ines Aisengart Menezes
Retrospectiva cinematográfica Maristela (2011), curadoria de Rafael de Luna Freire.
Robert Bresson e o cinema contemporâneo (2007), curadoria de João Juarez Guimarães
Samuel Fuller: se você morrer, eu te mato (2013), curadoria de Julio Bezerra
Vincente Minelli – Cinema de Música e Drama (2011), curadoria de Luiz Carlos Oliveira Jr.

CINEMATECA DO MAM

Cineclube Sala Escura (2002-)
Cineclube Tela Brasilis (2003-10)
Mostra de western - filmes de faroeste (2013), curadoria de Gilberto Santeiro
Sessão Corsário (2013-)
Tesouros da Cinemateca (regular)

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)

A vida em movimento de "Eu acuso" ao "Paraíso perdido" (2013), curadoria de José Carlos Avellar

Andrei Tarkovski (2010), curadoria de José Carlos Avellar

Sessão Cinética (2009-12)

ODEON

2ª mostra ASPA de cinema - filmes da América do Sul e países árabes (2009), curadoria de Paulo Daniel Farah

Cachaça Cinema Clube (2002-13)

Cineclube LGBT (2008-13)

Maratona (2002-12)

Mostra Agnès Varda - O Movimento perpétuo do olhar (2006), curadoria de Cristian Borges, Gabriela Campos, Ines Aisengart Menezes

Sessão Cineclube (2003-7)

Sessão Telecine Cult (2006-8)

ESPAÇO ITAÚ DE CINEMA

1º festival escola no cinema (2006)

Semana dos realizadores (2009-)

ESTAÇÃO LAURA ALVIM

Retrospectiva Eric Rohmer (2007)

Brasil, fora do Rio de Janeiro

Cinédia, 75 anos (2006 / CCBB São Paulo), curadoria de Hernani Heffner

Mostra Jairo Ferreira - cinema de invenção (2012 / CCBB São Paulo, CCBB Brasília), curadoria de Renato Coelho

ÁUSTRIA

Was ist Film ? Österreichisches Filmmuseum (2010—)

EUA

1939 redux: digging deeper into 'Hollywood's Greatest Year' UCLA (2009)

Modern Mondays MoMA (regular)

FRANÇA

- Cinema americano dos anos 70 La Filmothèque du Quartier Latin (2012)
L'Histoire permanente du cinéma La cinémathèque Française (regular)
Hitchcock et l'art: coïncidences fatales Centre Pompidou (2001), curadoria de Dominique Païni e Didier Ottinger. Centre Pompidou
Londres calling Forum des Images (2011-2012)
Des habits et des hommes Forum des Images (2011)
Mille et une forêts Forum des Images (2012)
Ciné-Égyptomania La Cinémathèque Française (2012)
Voir/revoir le cinéma contemporaine La Cinémathèque Française (regular)
Voyage(s) em utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006 Centre Pompidou (2006), curadoria de Jean-Luc Godard. Centre Pompidou
Cinéma Bis La Cinémathèque Française (regular)

ITALIA

- Centi anni fa... Il Cinema Ritrovato (2004—) Curadoria de Mariann Lewinsky
Cinema d'animazione tedesco, 1910-1930 Le giornate del cinema muto (2012)
Il Cinema Ritrovato
L'emulsione conta: Orwo e Nová Vlna (1963-1968) Il Cinema Ritrovato (2013)
Le Giornate del cinema muto

PORTUGAL

- A fechar, A abrir Cinemateca Portuguesa (1991), curadoria de João Bénard da Costa
Ciclo de cinema de ficção científica: "O futuro é hoje?" Cinemateca Portuguesa (1984)
Ciclo Fritz Lang na América Cinemateca Portuguesa (1983)
Como o cinema era belo Cinemateca Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian (2006)
História Permanente do Cinema (regular)
Variações sobre Oz Cinemateca Portuguesa (1991)

REINO UNIDO

- Disney 50 BFI Southbank (2011)
Gotta Sing! Gotta Dance! The MGM Musical - Parte I BFI Southbank (2011)
Gotta Sing! Gotta Dance! The MGM Musical - Parte II BFI Southbank (2011)

SUÍÇA

- Pour une histoire permanente du cinéma: 1963 La Cinémathèque Suisse (2013)

URUGUAI

- Mike Leigh en drama y comedia Cinemateca Uruguay (2010)

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** 20 ed. Paris: Éditions du Cerf, 2011.
- BLOTKAMP, Hoos. **Some afterthought on film history in the cinema programme or programming as cinema history.** Amsterdã: Publicação interna do Nederlands Filmmuseum, 1998
- BORDWELL, David. **On the History of Film Style.** Cambridge, London: Harvard University Press, 1997
- CAMPOS, Raquel Valadares de. **Bollywood e a celebração social** (O papel das salas de cinema na Índia. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF. Niterói, 2008.
- CHERCHI USAI, Paolo; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael (Ed.). **Film Curatorship: archives, museums, and the digital marketplace.** Wien: Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 2008.
- CINEMATECA PORTUGUESA, FIAF. **Rediscovering the Role of Film Archives: To preserve and to show: papers and debates of the international symposium.** Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.
- CINTRÃO, Rejane. **As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA.** In: RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador.** Porto Alegre: Zouk, 2010.
- CORREA, Suzana Torres. **Curadoria e acesso na preservação audiovisual.** Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF. Niterói, 2011.
- CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo.** São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios do audiovisual.** Tradução por Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.
- FOSSATI, Giovana. **From grain to pixel - The Archival life of film in transition.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- GUYOT, Jacques; ROLLAND, Thierry. **Les archives audiovisuelles: histoire, culture, politique.** Paris: Armand Colin, 2011.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **The Science of Logic.** Traduzido por George di Giovanni. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- KISHIMOTO, Alexandre. **Cinema japonês na Liberdade.** São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- KUBELKA, Peter. Entrevista para GRISSEMANN, Stefan. "Keinesfalls durch das Sieb der Sprache". IN: GRISSEMANN, S.; HORWARTH, A.; SCHLAGNITWEIT, R. (ed.). **Was ist film: Peter Kubelkas Zyklisches Programm in Österreichischen Filmmuseum.** Wien, Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 2010.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **Il Gattopardo.** Milano: Feltrinelli, 1958.
- LEWINSKY, Mariann. **The Best Years of Film History: A Hundred Years Ago.** IN LOIPERDINGER, Martin. (ed.) **Early cinema today: the art of programming and live performance.** New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 2011. pp. 25-35
- LOIPERDINGER, Martin. (ed.) **Early cinema today: the art of programming and live performance.** New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 2011.
- LÚCIO, Carolina Carmini Mariano. **A Trama do valor na arte - Aspectos da história da curadoria.** In: 20º Encontro de Iniciação Científica da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Cinema digital e 35mm: técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- MANNONI, Laurent. **Histoire de la Cinémathèque Française**. Paris: Gallimard, 2006.
- MENEZES, Ines Aisengart. **Memorial crítico na área de preservação audiovisual**. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF. Niterói. 2009
- QUANDT, James (ed.). **Apichatpong Weerasethakul**. Wien: SYNEMA Publikationen, 2009.
- MIRABEL, Vincent. **L'histoire du cinéma pour les nuls**. Paris: Éditions First-Gründ, 2008.
- QUENTAL, José Luiz de Araujo. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- RODRIGUES, Antonio. **Magníficas Obsessões: João Bénard da Costa, um programador de cinema**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2011.
- SANTAMARÍA, Antonio (et al). **Programación digital en las salas de las filmotecas**. IN XIII Seminario/taller de archivos filmicos. Conservación audiovisual en el inicio de la era digital. Donostia-San Sebastian: Euskadiko Filmategia, 2012.
- SANTOS, Franciele Filipini dos. **A Concepção Artística/Curatorial na Arte em Diálogo com as Tecnologias Digitais**. Brasília, 2011. Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/encontro/wp-content/uploads/2011/08/Artigo-Folha-de-rosto.pdf>>. Acesso em: 23 de junho de 2013.
- SÆTERVADET, Torkell. **FIAF digital projection guide**. Brussels: FIAF - Fédération Internationale des Archives du Film, 2012.
- SÆTERVADET, Torkell. **The advanced projection manual**. Oslo: The Norwegian film institute, 2006.
- SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.
- TABLOT, Toby. **The New York Theater and other scenes from a life at the movies**. New York: Columbia University Press, 2009.
- TRUFFAUT, François. **Les Films de ma vie**, Paris: Flamarrion, 1975.
- WASSON, Haidee. **Museum movies: the museum of modern art and the birth of art cinema**. Berkeley: University of California Press, 2005.

PERIÓDICOS

- ANDERSEN, Jesper. Showing a Film is Not Enough: On Cinematheques in Western Europe and North America. **Journal of Film Preservation**. N. 81, pp. 5-24. nov. 2009.
- ARROBA, Álvaro (in collaboration with Olaf Möller). Interview with Alexander Horwath: On programming and comparative cinema. **Films under discussion**. Vol. 1. N° 1, pp. 12-31. 2012.
- CANGA, Pablo García. 14/09/1968, a programme by Henry Langlois. IN **Cinema comparat/ive Cinema**. Vol. 1. N° 1, pp. 86-93. 2012.
- DARGIS, Manohla. The 21st-Century cinephile. Publicado na coluna The Way we live now de **The New York Times**. Disponível em <http://www.nytimes.com/2004/11/14/movies/14WWLN.html>
- FRODON, Jean-Michael. Editorial n° 611. **Cahiers du cinéma**. N° 611. p. 5. abr. 2006
- GARSON, Charlotte. Cinémathèques: qui veut la peau du Celluloïd?. **Cahiers du cinéma**. N° 672. Nov. 2011.

MEYER, Mark-Paul. Traditional film projection in a digital age. **Journal of film preservation**. Nº 70. Nov/2005. pp. 15-18

RAPFOGEL, Jared. Repertory film programming. **Cineaste**. Vol XXXV Nº 2. Spring 2010. pp. 38-53 + conteúdo extra na internet: [<http://www.cineaste.com/articles/repertory-film-programming-a-critical-symposium>]

RODRIGUES, Antonio. Transmission at the Cinémathèques. **Cinema Comparat/ive Cinema**. Vol 1. Nº 1. pp. 81-85. 2012.

USAI, Paolo Cherchi. The Lindgren Manifesto: The Film Curator of the Future. **Journal of Film Preservation**. N. 84, p. 4. abr. 2011.

TEXTOS DE INTERNET

AVELLAR, José Carlos. **Uma foto, uma pintura, dois filmes**. Publicado em 21 de junho de 2013 no Blog do IMS. <http://www.lartiguenoims.com.br/uma-foto-uma-pintura-dois-filmes-por-jose-carlos-avellar/#.Ud8L0z5WI8g>

CORREIO DO POVO. **Abraccine repudia veto a filme no Festival de Cinema Fantástico no Rio: exibição de longa sérvio foi proibida e cópia apreendida**. Edição *online*. Publicado em 23 de julho de 2011. <http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/?Noticia=319282>

DIARIDEPERNAMBUCO.COM.BR. **A Serbian Film é proibido em todo Brasil**. Publicado em 10 de agosto de 2011. <http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20110810092339&assunto=99&onde=Viver>

JORNAL DO BRASIL. **Niterói padece com o enfraquecimento da cultura**. Edição *online*. Publicado em 07 de fevereiro de 2013.

FIAF. Declaration on fair use. [<http://fiafnet.org/uk/members/Fair%20Use.html>]

FREIRE, Rafael de Luna. **MinC prossegue a política de aquisição de acervos: é anunciada a compra da Vera Cruz**. IN **Preservação audiovisual**. [<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/12/minc-prossegue-politica-de-aquisicao-de.html>]. Publicado em 16 de dezembro de 2009.

_____. **Cópias novas em mostra no MAM**. IN **Preservação audiovisual**. [<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/04/copias-novas-em-mostra-no-mam.html>]. Publicado em 19 de abril de 2012.

_____. **Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM - parte 1**. IN **Preservação audiovisual**. [<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/06/subsidios-para-uma-historia-recente-da.html>]. Publicado em 14 de junho de 2012.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Juiz libera exibição de "A Serbian Film"**. Edição *online*. Publicado em 06 de julho de 2013. <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2012/07/06/juiz-libera-exibicao-de-a-serbian-film.htm>

VALENTE, Eduardo (et al). NA AGENDA. Coluna da revista eletrônica **Cinética**. Último acesso em 20 de julho de 2013. [<http://www.revistacinetica.com.br/naagenda.htm>]

_____. **Robert Bresson e uma Lição de Curadoria**. IN Olhares. Bloco de Notas. Coluna da revista eletrônica **Cinética**. Último acesso em 20 de julho de 2013. [<http://www.revistacinetica.com.br/blocomarco07.htm>]

ENTREVISTAS

Todas as entrevistas foram realizadas pelo autor.

AVELLAR, José Carlos. Dia 10 de julho de 2013 no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.
BUTRUCE, Débora. Dia 28 de junho de 2013 na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.
FONSECA, Raphael. Dia 19 de julho de 2013 na cafeteria Glut Glut, Rio de Janeiro.
HEFFNER, Hernani. Dia 12 de julho de 2013 no Restaurante Beduíno, Rio de Janeiro.
MATOS, Carlos Alberto. Dia 19 de fevereiro de 2013 no Estação Rio, Rio de Janeiro.
MENEZES, Ines Aisengart. Dia 10 de julho de 2013 em sua residência, Rio de Janeiro.
PEREIRA, Carlos Eduardo. Dia 01 de julho de 2013 na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.
SANTEIRO, Gilberto. Dia 05 de julho de 2013 na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.
UABUMRUNGJIT, Chalida. Dia 23 de abril de 2013 na Filmoteca de Catalunya, Barcelona.
VIEIRA, João Luiz. Dia 25 de junho de 2013 no Departamento de Cinema da UFF, Niterói.

FILMOGRAFIA

A Serbian Film - Terror sem limites (Српски филм, 2010, Sérvia) de Srđan Spasojević
Os amantes passageiros (Los amantes pasajeros, 2013, Espanha) de Pedro Almodóvar
A Bela que dorme (La bella addormentata, 2012, Itália/França) de Marco Bellocchio
O Boulevard do Crime (Les Enfants du Paradis, 1945, França) de Marcel Carné
Chelsea Girls (1966, EUA) de Paul Morrissey & Andy Warhol
De salto alto (Tacones lejanos, 1991, Espanha/França) de Pedro Almodóvar
Deep End (1970, Reino Unido) de Jerzy Skolimowski
...E o vento levou (Gone with the wind, 1939, EUA) de Victor Fleming
Empire (1965, EUA) de Andy Warhol
Eu não quero voltar sozinho (2010, Brasil) de Daniel Ribeiro
Garota de Ipanema (1967, Brasil) de Leon Hirszman
O Grande Gatsby (The Great Gatsby, 2013, Austrália/EUA) de Baz Luhrmann
Johnny Guitar (Johnny Guitar, 1954, EUA) de Nicholas Ray
Laranja Mecânica (A Clockwork Orange, 1971, Reino Unido/EUA) de Stanley Kubrick
O Mágico de Oz (The Wizard of Oz, 1939, EUA) de Victor Fleming
O maníaco do parque (2009, Brasil) de Rubens Prado
Minha mãe é uma peça (2013, Brasil) de Andre Pellenz
Moonrise Kingdom (Moonrise Kingdom, 2012, EUA) de Wes Anderson
Muito além de Cidadão Kane (Beyond Citizen Kane, 1993, Reino Unido) de Simon Hartog
Mulher Satânica (Cobra Woman, 1944, EUA) de Robert Siodmark
Nana (Nana, 1926, França) de Jean Renoir
No tempo das diligências (Stagecoach, 1939, EUA), de John Ford
O Poderoso Chefão II (The Godfather - Part II, 1974, EUA) de Francis Ford Coppola
Samba em Berlim (1943, Brasil) de Adhemar Gonzaga
Sublime Obsessão (Magnificent Obsession, 1954, EUA) de Douglas Sirk
Tapete Vermelho (2006, Brasil) de Luís Alberto Pereira
Um dia, um gato (Až přijde kocour, 1963, Checoslováquia) de Vojtěch Jasný
Visage (2009, França/Taiwan/Bélgica/Países Baixos) de Tsai Ming-Liang
Volver (Volver, 2006, Espanha) de Pedro Almodóvar