

---

CINEMA

23, 24, 25, 26, 27

JANEIRO '08

HISTÓRIAS

DO CINEMA

POR SI PRÓPRIO

---

*Culturgest*

Grupo Caixa Geral de Depósitos



QUA 23 A DOM 27 JAN 2008 · PEQUENO AUDITÓRIO · M/12  
FILMES NA VERSÃO ORIGINAL

Programa Ricardo Matos Cabo

*Enquanto historiador de cinema estou totalmente de acordo com Godard: é evidente que a verdadeira e autêntica história do cinema só pode ser realizada pelo próprio cinema, é o ideal.*

JEAN MITRY

*A ideia segundo a qual a roda girou num momento preciso e a de que o cinema caiu em desuso e se transformou por consequência numa arte, é uma ficção comovente que implica da parte do metahistoriador de cinema uma tarefa particular.*

HOLLIS FRAMPTON

#### Agradecimentos:

Cinémathèque de Bretagne, Goethe Institut, Filmmuseum Netherlands,  
Augusto M. Seabra, Christophe Bichon, Hartmut Bitomsky, Ian Montgomery, Joana Ascensão,  
João Nisa, Klaus Vokmer, Klaus Wyborny, Marcelo Félix, Michael Baute, Morgan Fisher, Nicole Brenez,  
Nuno Lisboa, Séfani de Loppinot, Thom Andersen, Valérie Massadian, Xavier Baert

## PROGRAMA

QUA 23, 18h30

### MODELOS PEDAGÓGICOS / CRÍTICOS

#### Naissance du Cinéma

de Roger Leenhardt

1945, p/b, 45'

Roger Leenhardt presta homenagem a todos os inventores do cinema, apresentando as primeiras pesquisas que resultaram na invenção da câmara de Edison e dos Irmãos Lumière: experiências de laboratório, a lanterna mágica, barracas de feira, o teatro óptico de Reynaud, os estudos de movimento de Marey e Muybridge. A câmara substitui-se ao nosso olhar de espectador para observar os efeitos das imagens animadas produzidas por dispositivos de pré-cinema como zoótopos e praxinoscópios oriundos da colecção da Cinemateca Francesa.

“O sucesso mundial deste filme, que satisfaz quer o esteta quer o público em geral, marca sem dúvida uma etapa decisiva na vida cinematográfica de Leenhardt: pela primeira vez, conseguiu harmonizar os seus demónios interiores ao equilibrar o didactismo mais claro e um sentido dramático desafectado com o refinamento do gosto e o sentido crítico mais lúcido.”

ANDRÉ BAZIN, *ESPÉRIT*, JULHO, 1948

#### Eadweard Muybridge, Zoopraxographer

de Thom Andersen

1974, p/b, cor, 60'

“Eadweard Muybridge, Zoopraxographer não é um documentário sobre Muybridge, mas sobre o seu trabalho como fotógrafo e inventor do único zoopraxinoscópio existente, depois de a sua invenção ter sido ultrapassada pelo cinema. Mais que ultrapassada, podemos dizer que foi tornada obsoleta, correspondendo aos objectivos do filme de Andersen: demonstrar que o zoopraxinoscópio não era apenas um precursor do cinema, mas em si uma tecnologia autónoma. É por essa razão que Muybridge não só define a zoopraxografia através da câmara fotográfica, mas também através das suas conotações espaciais, ou melhor, do significado do sistema coordenado. Fá-lo através do ambiente social representado nos seus interesses – homens nus e vestidos de todas as condições sociais (como Muybridge sublinhava), animais e mulheres, que como sempre expandem as fronteiras sociais com a sua nudez ou pelo facto de fumarem, numa época em que ambas as coisas eram mal vistas. Andersen recorre pela primeira vez à forma do comentário, utilizando a linguagem para reflectir a ordem. Contamos a biografia de Muybridge, mas apenas o necessário para que possamos integrar as fotografias e as zoopraxografias na sua dimensão temporal. Recorre também muitas vezes aos pormenores da vida de Muybridge para nos explicar o seu contexto social e histórico.”

OLAF MÖLLER

## QUA 23, 21h30

### A TRADIÇÃO É A PASSAGEM DO FOGO E NÃO O CULTO DAS CINZAS

#### Tradition ist die Weitergabe des Feuers und Nicht die Anbetung der Asche [A tradição é a passagem do fogo e não o culto das cinzas]

de Gustav Deutsch

1999, cor, 1'

“*Found-footage* – feito de nitrato de celulose – o fogo material – uma ameaça ao filme em nitrato – o tema, uma citação – de Gustav Mahler – a sua mensagem. A banda sonora – de Christian Fennesz – a servir de ponte.” GUSTAV DEUTSCH

#### Public Domain

de Hollis Frampton

1972, p/b, 14'

Uma colecção de fragmentos de filmes com origem na colecção da Library of Congress e ordenados alfabeticamente de acordo com o conteúdo (*beach, bubbles, bullfighting...*).

#### The Film of Her

de Bill Morrison

1996, p/b, 13'

“*The Film of Her* é a história do funcionário que redescobriu a colecção de *paper prints* dos cofres da Library of Congress. A recordação de um fragmento de película de um antigo filme pornográfico vai servir-lhe de inspiração enquanto tenta salvar a colecção da incineração e, ao mesmo tempo, salvar-se a si próprio da obscuridade.” BILL MORRISON

#### Transparencias

de Yervant Gianikian e Angela

Ricci-Lucchi

1998, cor, 10'

“Transparente: ver através, poder vislumbrar o ‘cinema’ a escapar-se, à mão, olho e mão tornam-se movimento, marca e projecção.

Sobre a decomposição do material nitrato, as suas transformações. Aspecto físico em mutação contínua. Permanecem os suportes, fracturados: perfurações, ajuntamentos, fluorescentes, cores acesas. Até ao cancelamento total da imagem original, contida no fotograma...

Cancelamento da imagem de guerra e parentesco através de nitrato e pó bombardeados. Metamorfoses do cinema de ‘fluidez’ no cinema da matéria viscosa, peganhenta, explosiva, último estado do cinema: transformar-se em bomba explosiva incendiária, da memória.

O artista pode mostrar sozinho como se trabalha. Falar com as imagens por uma comunicação directa, sem palavras. O olho e a mão transmitem aquilo que temos na mente. Com um gesto de arte.”

YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI-LUCCHI

#### Bits and Pieces (selecção)

p/b, cor, 16'

Compilação de fragmentos de filme em nitrato conservados pelo Nederlands Filmmuseum.

#### Standard Gauge

de Morgan Fisher

1984, cor, 35'

“Um enquadramento de enquadramentos, um fragmento de fragmentos, um comprimento de comprimentos. O formato padrão num formato menor; mais estreito, sim, mas mais longo. Um ECU que é um ELS. *Dissecta membra*: uma antologia de Hollywood. Um espécie de autobiografia do seu autor, uma espécie de história da instituição de onde provêm os seus estilhaços, a indústria do cinema. Uma interrogação mútua entre o 35mm e o 16mm, o formato de Hollywood e o formato do amador e independente.” MORGAN FISHER

## QUI 24, 18h30

### CLÁSSICOS INSTANTÂNEOS

#### Intolerance (Abridged)

de Standish Lawder

1960, p/b, 15'

Este foi o primeiro de uma série de clássicos instantâneos. É uma redução rigorosa do filme de D. W. Griffith, realizado em 1916. O tempo normal de projecção, mais de duas horas, é reduzido a dez minutos. O filme foi feito numa impressora óptica programada para duplicar automaticamente cada vigésimo-sexto fotograma. A condensação que daí resulta é um *blitz* de imagens que apesar da sua velocidade ainda consegue reproduzir o essencial da linha narrativa, da composição, montagem e mesmo do trabalho de câmara do filme de Griffith.

#### Screening Room with Standish Lawder and Stanley Cavell

de Robert Gardner

1973-2005, cor, 70'

Professor de história de arte e do cinema, fotógrafo e inventor, Standish Lawder realizou uma série de filmes experimentais baseados no desenvolvimento de ideias e estruturas pré-concebidas sobre o conteúdo, a estrutura e a técnica e a forma como estas resultam quando aplicadas a um filme. Lawder foi igualmente autor do livro *The Cubist Cinema*. Filósofo e professor em Harvard, Stanley Cavell tinha então acabado de publicar *The World Viewed*, o seu primeiro livro sobre cinema. Os seus escritos subsequentes incluem *Pursuits of Happiness* e *Contesting Tears*. Neste episódio de *Screening Room*, Lawder demonstra a complexidade dos seus processos de impressão, demonstrando o que é que pode ser obtido através dos diferentes processos de refotografia de um filme. Gardner, Lawder e Cavell discutem igualmente as implicações intelectuais e psicológicas das suas manipulações. O comentário franco estende-se à cópia de teste de *Intolerance* (1960), que Lawder tinha acabado de receber do laboratório e ainda não tinha visionado. Lawder projecta igualmente os seus filmes *Necrology* (1969-1970), *Color Film* (1972) e *Corridor* (1968-1970).

QUI 24, 21h30

## A RECONSTITUIÇÃO BIOGRÁFICA, O ENSAIO VISUAL E O MAKING-OF EXPERIMENTAL

### Le grand Méliès

de Georges Franju

1951, p/b, 25'

Neste filme menos conhecido de Georges Franju, todo o realismo poético de *Sang des Bêtes* (1948) e a veia iconoclasta de *Hôtel des Invalides* (1952) encontram-se transformados numa homenagem concreta a Méliès, que revive interpretado pelo seu próprio filho.

“O filme é mais uma homenagem que uma simples biografia. Sentimos por detrás de cada imagem a ternura, a emoção do cineasta que se recorda do primeiro encantador do cinema. Franju, ao recolocar Méliès num contexto de época em vez de num mero cenário, realiza voluntariamente uma obra comovente e anacrónica, como uma fotografia de família.” F. PORCILE

### Visual Essays: Origins of Film – Méliès Catalogue

de Al Razutis

1973, cor, 8'

“Esta montagem de película em chamas apresenta a iconografia mítica dos filmes de George Méliès – um terreno de sonho, um saco de truques de um mágico, cheio de surpresas, uma cornucópia de personagens com origem na

imaginação desse ‘mágico’ do cinema – anunciado pelo motivo de abertura, ‘a cabeça que se expande’.

Estes incidentes são apresentados/enquadrados sob a forma gráfica de fotografias que ardem, cada imagem/plano irrompe e é deslocada pelo plano que se segue. É um ensaio feito de descontinuidade e surpresa. As imagens deste filme foram compiladas a partir de aproximadamente trinta filmes de Georges Méliès, sobretudo de *Voyage dans la Lune* de 1902.” AL RAZUTIS

### Visual Essays: Origins of Film – Sequels in Transfigured Time de Al Razutis

1976, cor, 14'

“*Sequels in Transfigured Time* regressa a Georges Méliès e sobretudo a porções de *Voyage dans la Lune* de 1902 e a outros dos primeiros filmes do realizador (incluindo um filme pintado à mão que recorre a imagens fixas que se tornam movimento – imagens que são inicialmente abstrações através da ausência de movimento e da recusa da profundidade através da solarização gráfica). As imagens fixas são meditações sobre ‘a emergência da realidade de um filme’ através do movimento e de uma montagem improvável (o corte invisível), mecanismos da ‘criação da narrativa’ (que Georges Méliès considerava secundária nos ‘efeitos especiais’ para o olho).

Este ensaio é igualmente uma elegia a Georges Méliès, o seu Paraíso encontrado e perdido, o seu cine-mundo a tornar-se obsoleto e fantasmático. É um filme sonoro em que a *Elegia a Méliès* ocorre no final (som).” AL RAZUTIS

### Visual Essays: Origins of Film – Lumière’s Train (Arriving at the Station)

de Al Razutis

1979, cor, 9'

“O tema do meu primeiro ensaio é o próprio cinema: um dispositivo de representação em que facto e ficção são recriados. Como tal os factos pró-fílmicos são necessariamente retirados de dois ‘pioneiros’ do cinema: Louis e Auguste Lumière e Abel Gance (*La Roue*), com material adicional de um filme da Warner Brothers, *Spills for Thrills* (1940). O filme divide-se em quatro secções distintas e é centrado de forma livre num plano dos Lumière de um comboio que chega a uma estação – *L’Arrivée d’un train à la Ciotat* (1895). A exposição e forma do filme estão intimamente ligadas à tradição dos poemas cine-estruturais que põem em destaque os materiais do cinema (a luz, a escuridão, a forma como projecção-sombra do dispositivo cinematográfico). Alternando entre o positivo e o negativo, o filme é uma crónica da emergência (do dispositivo) e da acção/movimento e documentação dos eventos que daí resultam – provocando incidentes (os quase-acidentes), expectativas humanas (a chegada à estação) e o espectáculo humano (a destruição de comboios, o caos na estação). Para atingir este propósito, usei uma narrativa expansiva, um jogo com o próprio título e as condições mutáveis da sincronia/assincronia entre o som e a imagem (entre a imagem e a imagem).”

AL RAZUTIS

### Autour de la Roue

de Blaise Cendrars

1920-23, p/b, 15'

Assistente de Abel Gance em *La Roue* (1923), Blaise Cendrars apresenta os bastidores do filme através de uma sucessão de planos que mostram o conjunto de energias dispendidas na execução de uma *vasta sinfonia a preto e branco*: os principais autores, o operador L.-H. Burel e os electricistas, os planos da locomotiva...

### Autour de la Fin du Monde de Eugène Deslaw

1930, p/b, 15'

Montado a partir da rodagem de *La Fin du Monde* (1931) de Abel Gance, o filme reúne testes de ecrã de actores, cenas censuradas ou cortadas na montagem e reconstitui o ambiente do estúdio no momento em que se passou do mudo ao sonoro. Destaque para uma imagem rara de Antonin Artaud num teste para um papel não incluído no filme.



Autour de la Fin du Monde de Eugène Deslaw

## SEX 25, 18h30

### DIVERSIDADE PRIMITIVA

#### Opening the Nineteenth Century: 1896

de Ken Jacobs

1990, p/b, 8'

“3-D recorrendo ao Efeito Pulfrich. O filme é simétrico, podendo ser projectado em qualquer direcção. Um raio de luz no ecrã: o feixe do projector mantém o seu ângulo quando encontra o ecrã e mantém-se, introduzindo volume e luz, enquanto vemos Paris, Cairo e Veneza de há um século atrás.

Instruções para o espectador: ao passar o túnel, a meio do filme, um ‘flash’ vermelho assinala a mudança do filtro Pulfrich do olho direito para o olho esquerdo (mantendo os dois olhos abertos). O melhor é sentar-se ao centro: a profundidade acentua-se quanto mais longe estiver do ecrã.

Manusear o filtro na borda para preservar a claridade. Qualquer lado do filtro pode estar virado para o ecrã. O filtro pode ser visto de qualquer ângulo, não tem parte de ‘baixo’ ou de ‘cima’. Do mesmo modo, dois filtros não funcionam melhor que um, e um filtro em frente aos dois olhos apenas anula o seu efeito.” KEN JACOBS

#### Tom Tom the Piper's Son

de Ken Jacobs

1969, p/b, 115'

“Assistente de fotografia, Jordan Meyers. Filme original rodado em 1905 e provavelmente realizado por G.W.

‘Billy’ Bitzer, recuperado através de um ‘paper print’ arquivado para efeitos de copyright na Library of Congress. É examinado da forma mais reverente, absolutamente amado, através de um novo filme, que é quase como um efeito colateral, um filme que emerge. *Fantasma!* Registos cinematográficos das acções vivas de pessoas há muito falecidas. A preservação da sua memória cessa no bordo do enquadramento (1905), uma mão que aconteceu ficar marcada na imagem... é preservada, registada num spray de grãos de emulsão. Um rosto passa ‘atrás’ de outro no ecrã bi-dimensional.

A encenação e a montagem são pré-Griffithianas. Sete tapeçarias cinematográficas infinitamente complexas que incluem o filme original; o estilo não é primitivo ou não-cinematográfico, mas sim a indicação mais clara e inspirada de um caminho possível do desenvolvimento cinematográfico cujo valor foi descoberto apenas recentemente. A minha câmara aproxima-se apenas para acentuar a riqueza infinita (jogar com o destino, tirando vantagem da figura de repetição em todos os filmes, relembando com variações algumas complexidades visuais uma e outra vez, apenas pelo prazer particular), buscando incongruências no contar da história (uma pessoa confusa olha de repente para o rosto de um dos actores), tendo prazer pelo fenómeno bizarro do contar uma história e da fantasia de ler um tempo ido a partir das cruzes visuais do filme: um sonho dentro de um sonho!

E depois quis mostrar o estado actual do filme, indicar a sua energia. Quis ‘trazer à superfície’ o contraste-colisão

multi-rítmico de escuridão e luz, forças-áreas bidimensionais a lutar por uma identidade da forma... trazidos à vida por um constante padrão 16-24 nas nossas retinas, com as energias concorrentes provocadas (o grão! o grão!) e depois colaborando, sem saber e de forma irónica, para constituir a sempre pungente-porque-sempre-passada ilusão.” KEN JACOBS

## SEX 25, 21h30

### A SAÍDA DA FÁBRICA – VARIAÇÕES

#### Motion Picture: La sortie de l'usine Lumière à Lyon

de Peter Tscherkassky

1984, p/b, 3'30"

No laboratório, colocaram-se 50 fitas de película virgem numa superfície e projectou-se um fotograma de *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*. As secções individuais, montadas, criam um novo filme que lê o fotograma original como se se tratasse de uma página de uma partitura musical: de baixo para cima e sequencialmente da esquerda para a direita.

#### Arbeiter verlassen die Fabrik, [Operários saem da fábrica]

de Harun Farocki

1995, p/b, cor, 36' VERSÃO INGLESA

“O filme *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon* de 1895 dos irmãos Louis e Auguste Lumière dura 45 segundos e mostra aproximadamente 100

trabalhadores numa fábrica de material fotográfico em Lyon-Montplaisir a sair de dois portões e a desaparecer do enquadramento por dois lados. Nos últimos 12 meses, propus-me pesquisar o tema deste filme – os trabalhadores a sair do local de trabalho – com o maior número possível de variações. Foram encontrados exemplos em documentários, filmes de propaganda e industriais, noticiários e filmes de ficção.” HARUN FAROCKI

#### Factory Gate Films

de Mitchell & Kenyon (selecção)

1900-1913, p/b, 10'

Mitchell & Kenyon era uma companhia de cinema sediada em Blackburn no Lancashire, sobretudo conhecida por contribuições menores para o cinema narrativo primitivo e por uma série de filmes de guerra encenados. Esta colecção, no entanto, integra apenas filmes de actualidades encomendados por operadores ambulantes para serem projectados em feiras e noutros locais por todo o Reino Unido. Os filmes dos “portões da fábrica” mostram, nas palavras de Tom Gunning, “um interminável mar de humanidade a rebentar contra a câmara”.



Operários entram na Lord Armstrong's Elswick Works, 1900  
M&K © BFI 2005

## SÁB 26, 16h30 (META-)HISTÓRIA(S) DO CINEMA

### Visual Essays: Origins of Film – Storming the Winter Palace

1984, p/b, cor, 16'

“O último dos ensaios visuais centra-se na montagem e na dialéctica dos filmes de Serguei Eisenstein, indicando a sua influência como pedras basílicas do cinema mudo e como contribuições maiores para a evolução posterior do cinema. O trabalho de Eisenstein nas áreas da significação não-verbal e da montagem alegórico-revolucionária é sujeito a três processos de ‘enquadramento’: a inversão da narrativa cronológica, a fragmentação e repetição de passagens seleccionada de montagem e a interrogação de sequências seleccionadas de *Outubro* através da aplicação das técnicas (animadas) do movimento sacádico do olho.

Contém sequências de *Couraçado Potiomkin* e de *Outubro* de Eisenstein.

Texto lido dos escritos de Benjamin Buchloh e de outros textos formalistas soviéticos (livremente adaptados).”

AL RAZUTIS

### Gloria!

de Hollis Frampton

1979, p/b, cor, 10'

“Em *Gloria!*, Frampton explora as formas do século XIX em paralelo com formas contemporâneas, através da junção de um filme de cinema primitivo com a

imagem vídeo de material textual. Estes dois componentes formais (o filme e os textos) alternados relacionam-se com uma figura do século XIX, a avó materna de Hollis Frampton e outra do século XX, o seu neto (o próprio realizador). Numa tentativa para recuperar a sua relação, *Gloria!* transforma-se numa meditação cômica e por vezes comvente sobre a morte, a memória e o poder da imagem, música e texto para ressuscitar o passado.” BRUCE JENKINS

### Moments Choisis des histoire(s) du cinéma

de Jean-Luc Godard

2000, cor, 84' LEGENDADO EM INGLÊS

“Estes *Moments Choisis* oferecem-se como uma elegia de figuras femininas, como outras tantas encarnações do anjo da história caro a Walter Benjamin. A divindade escapou-se do mundo, o horror e o seu espectáculo substituíram-se-lhe, mas a este constatar de negligência e lamento Godard opõe em permanência a bondade destes rostos e as trocas dos seus olhares. A montagem, através de intermitências, sobre-impresões e fundidos, faz com que Elizabeth Taylor surja abraçada por uma Virgem de Giotto, encontrando apesar de tudo um lugar ao sol ao pé dos Campos. E o que é mais espantoso aqui, bem mais do que nas *Histoire(s) du Cinéma*, em que os ruídos do furor do século ameaçavam constantemente ofuscar estas figuras angélicas, é a constante invenção plástica de aparições que resistem ao desastre do século. Algumas figuras e alguns ícones chegam para reafirmar, para murmurar a promessa original feita pela

arte ao homem: um século de cinema – esse comércio do visível por vezes vão ou duvidoso é assim resgatado por estas figuras e estes ícones que se mantêm ao abrigo do tempo. Mas não se deve ver neste regresso da beleza fatal a renúncia ao projecto crítico. A estética da redenção, intensificada nestes *Moments Choisis*, não vira as costas ao desastre, mas tem como única certeza a de que o poder da imagem não reside na ilusão, mas na revelação. A imagem verdadeira faz face ao horror e os anjos da história surgem como sinais de um devir favorável que reside nas ruínas do passado. Estes *Moments Choisis* não constituem apenas uma oração, mas também uma promessa: no fim da viagem poética e melancólica, espera-nos ainda o cinema.” ÉMERIC DE LASTENS



*Gloria!* de Hollis Frampton

## SÁB 26, 18h30 A HISTÓRIA ELEMENTAR DO CINEMA – KLAUS WYBORNÝ

### Conferência de Klaus Wyborný Projectão de Elementare Filmgeschichte

1971-2007, 25'

A *História Elementar do Cinema* de Klaus Wyborný é um trabalho em progressão desde 1971 – uma sucessão de excertos de filmes de Hollywood filmados num ecrã de televisão. Filmando apenas alguns fotogramas de cada plano, Wyborný comprime os originais a apenas uns minutos cinéticos. Os filmes, ordenados cronologicamente, tornam explícito o declínio da narrativa comercial e a cada vez maior dependência na forma do campo-contracampo. Klaus Wyborný, autor de uma obra excepcional, estará presente para falar sobre o seu projecto.

## SÁB 26, 21h30 ANTOLOGIA DO CINEMA (I)

### Das Kino und der Tod [O Cinema e a Morte]

de Hartmut Bitomsky

1988, cor, 56' LEGENDADO EM INGLÊS

Bitomsky percorre fotogramas seleccionados para levar a cabo um inquérito como se fosse um detective de um “film noir”, ao mesmo tempo que no espírito do espectador os filmes vistos e por vezes esquecidos regressam à memória

e se revêem de outra forma, destacados do exercício por vezes derisório do extracto. *Torn Curtain* (1966) ou *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, *Une Chambre en Ville* (1982) de Jacques Demy, *Kiss me Deadly* (1955) de Robert Aldrich... ou filmes de Série B menos célebres em que sempre morre alguém. “Porque é que o cinema sente necessidade da morte, se não a pode mostrar? O cinema parece indissociável da morte, do morrer, do não ser mais. A morte, podemos dizer, é um axioma do cinema. Bazin chamava-lhe a ‘mortalha da realidade’.”

## Flächen, Kino, Bunker – Das Kino und die Schauplätze [Superfícies, Cinema, Bunker – O Cinema e os Cenários]

de Hartmut Bitomsky

1991, cor, 52' LEGENDADO EM PORTUGUÊS  
Os lugares: aquilo de que a ficção cinematográfica necessita para poder contar. No seu estúdio, o cineasta instalou um monitor para os extractos, livros, cassetes, um jogo de xadrez, cópias de fotografias ou bilhetes postais que fazem surgir uma história: a sua equipa lê, observa e manipula, propõe e precisa. O comentário percorre os lugares: descreve ou reconstrói um fragmento, uma sequência: a cidade de *When the City Sleeps* (1956) de John Huston, o prédio e as escadas vazias de *M* (1931) de Fritz Lang, o campo de milho de *North by Northwest* (1959) de Alfred Hitchcock, a cabana de *The Gold Rush* (1925) de Charles Chaplin, as ruas de Buñuel, as ruínas de Rossellini, a Nova Iorque de Raymond Depardon... lugares de acção,

teatros, indispensáveis para que comece a história, lugares imaginários ou “reais”, inscritos ou construídos. “Il n’y a lieu que le lieu.”

## DOM 27, 18h30 ANTOLOGIA DO CINEMA (II)

### Jean Rouch. Premier film: 1947-1991

de Dominique Dubosc

1991, cor, 27' LEGENDADO EM INGLÊS  
O primeiro título da filmografia de Jean Rouch *Au pays des mages noirs* (1947) não foi, na realidade, o seu primeiro filme: é uma montagem de imagens que tinha filmado em 1947, mas organizadas numa ordem que não era a sua, acompanhadas por um comentário colonialista dito por um repórter-radialista desportivo... Jean Rouch improvisa frente às câmaras um novo comentário em harmonia com as suas imagens, terminando assim finalmente, em 1991, o seu “primeiro filme”.



Jean Rouch. Premier film: 1947-1991 de Dominique Dubosc

## Das Kino und der Wind und die Photographie: Sieben Kapitel über Dokumentarische Film [O Cinema e o Vento e a Fotografia: Sete Capítulos sobre o Documentário]

de Hartmut Bitomsky

1991, cor, 52' LEGENDADO EM PORTUGUÊS  
“É por aqui que vamos começar” diz o cineasta colocando a mão sob uma placa: Rue du premier film – Auguste et Louis Lumière, 1894. Eles rodaram o primeiro filme. Era um filme documental. Numa sala, o cineasta, rodeado pela sua equipa de rodagem, percorre extractos, citações e fotografias, comanda as câmaras que filmam o seu dispositivo e interroga a realidade dos (e nos) filmes e teorias que os acompanham. De *The River* (1938) de Pale Lorentz a fotos de Atget, aos extractos e imagens de Flaherty, Robert Frank, Peter Nestler, Jean Vigo, Buñuel ou Huston... reflexão sobre o cinema documental em 7 capítulos e um epílogo.

## DOM 27, 21h30 MORRER PELAS IMAGENS

### La mer et les jours

de Alain Kaminker e René Vogel

1958, p/b, 22'  
Comentário de Chris Marker dito por Daniel Ivernel. Crónica de um Inverno na Ilha de Sein e no Farol de Ar Men, construída a partir de um argumento ficcional. No “mês negro” de Setembro, a vida na terra depende da rudeza do clima e do mar. Numa noite de grande

tempestade, os homens da ilha não hesitam em fazer sair os barcos de salvamento, pondo em risco as suas vidas para salvar os marinheiros em perigo.

## Mourir pour des images

de René Vautier

1971, p/b, 45'

*Mourir pelas Imagens* reconstitui através de entrevistas a rodagem do filme *La mer et les jours*. Alain Kaminker desapareceu durante a rodagem do filme. O filme constitui-se como uma interrogação sobre os laços que unem quem filma a quem é filmado.



*Mourir pour des images* de René Vautier

## Para uma metahistória do filme: notas e hipóteses a partir de um lugar comum (excerto)

HOLLIS FRAMPTON

(...)

O historiador de cinema encontra-se face a um problema terrível. Buscando no seu tema um princípio de inteligibilidade, é obrigado a responder sobre cada imagem fílmica existente. Porque a história do cinema é precisamente constituída por cada um dos filmes que foram feitos, qualquer que tenha sido o seu objectivo.

Em relação ao conjunto do seu corpus, aqueles que se assemelham a *Potiomkin* são uma ínfima minoria. O essencial compõe-se de filmes pedagógicos, de filmes amadores, de toda a cinematografia endoscópica, e por aí adiante. O historiador não ousa seleccionar ou ignorar, pois se o fizer, o tesouro pode-se escapar.

O metahistoriador do cinema, pela sua parte, preocupa-se em inventar uma tradição, quer dizer, um conjunto manuseável e coerente de monumentos discretos que implantam no corpo crescente da sua arte, uma unidade ressonante.

Tais obras não existindo, é necessário fazê-las. Ou podem existir em qualquer parte para além do círculo intencional desta arte (por exemplo, na pré-história da arte do cinema, antes de 1943). Torna-se necessário que as refaça.

Nenhum índice da lógica estrutural da película cinematográfica permite distinguir o “material rodado” da obra “terminada”. Assim, não importa que parte de um filme possa ser considerada como “material filmado” e ser utilizada de todas as formas imaginárias para construir ou reconstruir uma nova obra.

Em consequência, o metahistoriador deve poder ver as obras antigas como “material rodado” para construir a partir daí uma nova obra idêntica, necessária à tradição.

Quando é impossível, por existir perda ou estrago, há que constituir material novo. O resultado será em todo o caso semelhante à obra primeira, mas “quase infinitamente mais rico”.

Cinema é uma palavra de origem grega que significa “movimento” (movie). A ilusão do movimento é certamente o complemento habitual da imagem fílmica, mas esta ilusão repousa sobre o postulado de que a taxa de variação das imagens sucessivas apenas se pode situar em limites bem definidos. Nada na lógica estrutural da película justifica um tal postulado.

Consequentemente, rejeitemo-lo. A partir de agora chamaremos à nossa arte pura e simplesmente: o filme.

O filme infinito contém uma infinidade de passagens sem fim nas quais nenhum fotograma se assemelha de modo algum e contém uma infinidade de passagens em que os fotogramas sucessivos são igualmente tão idênticos quanto o é concebível.

Disse que o filme era a última Máquina. Segundo nos recordamos, as máquinas eram de um tamanho mais ou menos

adaptado ao dos mamíferos. A máquina a que chamamos filme é uma excepção.

Temos o hábito de considerar a câmara e os projectores como máquinas, mas não o são. São “partes”. A película flexível faz parte da máquina filme tal como um projectil faz parte da arma de fogo. As bonines do filme que restam ultrapassam as outras partes da máquina a vários níveis.

Porque todas as outras “partes” se ajustam, a soma de todos os filmes, de todos os projectores e de todas as câmaras do mundo constitui uma máquina que é de longe o maior e mais ambicioso objecto jamais concebido e fabricado pelo homem (à excepção da espécie humana). A máquina acrescenta milhões de metros de película por dia.

Não é surpreendente que uma coisa tão gigantesca tenha acabado por engolir e digerir toda a substância da Idade das Máquinas (as máquinas e o resto), para finalmente suplantar a totalidade da sua carne ilusória. Tendo devorado o resto, a máquina filme é a única sobrevivente.

Se estamos efectivamente condenados à tarefa comicamente convergente de desmantelar o universo para fabricar a partir da sua matéria um objecto chamado UNIVERSO, parece razoável supor que um tal objecto se assemelhe aos cofres infundáveis do filme, construídos para albergar o filme infinito no frio de um armazém eterno.

Se a película fílmica e o projector fazem parte da mesma máquina, podemos dar como definição operacional de um filme tudo aquilo que pode passar em frente a um projector. A coisa menor, neste caso

é nada. Existe um tal filme. É o único filme singular que existe.

Há cerca de vinte anos, tomado pela necessidade dos adolescentes em modernizar-se, entusiasmei-me pelo comentário de Shopenhauer segundo o qual, “todas as artes aspiram à condição da música”, e pensei ser capaz de sentir a liberdade da música em relação a todas as referências exteriores.

Agora, analiso e tento praticar uma arte que se alimenta de ilusões e de referências que as outras artes desprezam. Mas ocorre-me que o filme possa tomar o lugar daquilo que é, finalmente, a condição primeira da música: a de não produzir um objecto.

O músico ocidental não faz realmente música: a sua notação codifica todo um conjunto de instruções com a intenção daqueles que a fazem. Uma partitura assemelha-se à música na medida em que uma espiral genética se assemelha a um organismo vivo. Para existir, a música tem que ser tocada, dificuldade a que John Cage se esquivou no prefácio de *A Year from Monday*, onde nota que fazer música consistiu até hoje quase unicamente em dizer aos outros o que deviam fazer.

O acto de fazer um filme, a montagem física da película, dá um pouco a impressão do fabrico de um objecto: o facto dos artistas do filme terem agarrado a materialidade do filme é de uma importância inestimável e o filme convida certamente um exame a este nível. Mas desde que o filme está acabado, o “objecto” desaparece. A película é um sistema elegante que permite modular feixes de energia standards. E

esse trabalho fantasma surge no ecrã por intermédio de uma notação utilizada por um actor mecânico virtuoso, o projector.

O metahistoriador do cinema enfrenta o problema de tirar toda uma tradição a partir da única evidência dos limites materiais da máquina total do filme. Devemos poder passar, supõe-se, de *The Flicker a Unsere Afrikareise* ou a *Tom, Tom the Piper's Son* ou a *La Région Central* e isso, por etapas determinadas (cada filme sendo uma etapa), praticando uma opção de um racionalismo total de cada vez. É um problema análogo ao do percurso do cavalo num jogo de xadrez.

Tomado à letra é um problema insolúvel e é desesperadamente assim. As vias abertas ao cavaleiro bifurcam muitas vezes (para reconvergir Deus sabe onde). O tabuleiro é uma matriz de filas e colunas interditando todo o cálculo e onde nenhuma escolha pode ser defendida à partida com certeza.

Ainda assim, entrevejo a possibilidade de construir um filme que seria como uma conjugação sinóptica de um tal percurso – um Percurso de percursos, dizendo assim, do filme infinito, ou o conjunto do saber, o que vai dar ao mesmo. Ou melhor, uma tal possibilidade apresenta-se com insistência à minha imaginação, sob o aspecto de um plano de execução a germinar.

O filme atraiu finalmente a sua própria musa. Ela chama-se *Insônia*.

## A propósito de Standard Gauge

(versão reduzida)

MORGAN FISHER

Um enquadramento de enquadramentos, um fragmento de fragmentos, uma duração de durações. O formato padrão num formato menor, mais estreito, sim, mas mais longo. Um EGP que é um ELP.\* *Dissecta membra*: Hollywood em antologia. Uma espécie de autobiografia do seu autor, uma espécie de história da instituição de onde provêm os seus estilhaços, a indústria do filme. Uma interrogação mútua entre o 35mm e o 16mm, o formato de Hollywood e o formato do amador e independente.

*Standard Gauge* é um relato autobiográfico de alguns anos de carreira cinematográfica do seu autor. Essa é pelo menos a sua forma e propósito ostensivos.

O material do filme é composto por fragmentos de 35mm, uma largura conhecida em tempos como formato standard (*Standard Gauge*), coleccionados pelo seu autor enquanto trabalhava aqui e ali na indústria cinematográfica. Os fragmentos são uma miscelânea que incluem filmes narrativos, *trailers*, *newsreels*, filmes comerciais e fragmentos de película.

O método do filme, rodado em 16mm, é mostrar um fragmento a seguir ao

outro em extremo grande-plano num plano contínuo de 32 minutos. Tem um minuto a menos da duração máxima possível de uma cena em 16mm, bem mais longa do que o que é possível com o 35mm. O corpo do filme é esta sequência única e contínua, precedida por um extenso texto escrito, que vai correndo em ecrã, que fornece uma breve história do 35mm. Explica o modo como o 35mm se tornou o formato *standard* da indústria cinematográfica, e o modo como com a emergência dos outros formatos passou a ser a medida *standard*. Enquanto cada fragmento é mostrado – existem cerca de 30 no total – uma narrativa lida pelo realizador descreve algo que com ele se relaciona: as circunstâncias em que foi coleccionado, um aspecto técnico da imagem, o processo segundo o qual foi produzido.

*Standard Gauge* é uma espécie de colagem ou de filme “found-footage”. Mas em vez de ser colado e projectado, ou seja trazido à vida, tal como nos filmes de Bruce Conner, os fragmentos de filme em *Standard Gauge* mantêm-se separados e são apresentados um a seguir ao outro para inspecção dos espectadores, como pedaços inertes de filme, objectos translúcidos feitos de celulósido. São experienciados pelos espectadores como seriam por alguém que maneja e organiza material fílmico.

Apesar do filme ser um plano contínuo, cada segmento de película preenche o enquadramento, inflectindo o plano, criando o efeito de uma sucessão de planos. O filme combina duas convenções tidas como mutuamente exclusivas, ou mesmo antagonistas: a montagem – a construção de um filme



*Standard Gauge* de Morgan Fisher

através da montagem – e o plano único e longo, o registo impassível de uma cena preparada com um objectivo em mente.

*Standard Gauge* não só amalgaма dois grandes modos de sintaxe fílmica, mas também reúne o filme narrativo e não-narrativo. Ao examinar os estilhaços da indústria plano a plano, descobre alguns dos meios e temas do cinema experimental que podemos dizer habitar em Hollywood. Ao mesmo tempo o filme absorve e usurpa os materiais da indústria cinematográfica, transformando-o no seu tema principal.

Quando digo na primeira nota que o filme é o formato standard num formato menos [*substandard*], estou apenas a repetir a linguagem que se usava num dado período. Era um tempo em que o 16mm era chamado de *substandard*. O prefixo é lógico porque o 16 enquanto número é inferior a 35. Mas o prefixo acrescentado a *standard* gera uma palavra que, mesmo que pareça correcta no seu sentido mais restrito, transporta consigo a conotação pejorativa do nome dado pelos montadores de Hollywood ao 16mm: esparguete. Na visão de Hollywood, o 16mm não estava apenas abaixo, era também inferior.

\* Jogo de palavras entre “extremo grande-plano” e um “extremo longo-plano”.

As pessoas têm-me perguntado se *Standard Gauge* foi filmado em 35mm. Não, não foi, tal como podiam ter reparado se soubessem um pouco mais sobre os aspectos técnicos do 35mm. A narrativa diz que os *takes* retirados de *Under Capricorn* foram os mais longos possíveis na altura e que eu tinha pensado que esta duração era a mais longa possível.

O tema principal de *Standard Gauge* é a transformação de um plano único longo num acontecimento complexo. *Standard Gauge* levanta a questão de modo pertinente porque o filme consiste apenas de um plano. O filme não é apenas um *take* contínuo, é um plano fixo, e um extremo grande-plano. Na sua forma modesta todos são extremos, e juntos enfatizam a radicalidade do *take* contínuo em que se baseia o filme.

Um pensamento comparável sobre os limites encontra-se noutros trabalhos de Hitchcock, nomeadamente em *The Rope*, que se toma como regra de base a aparência de se desenrolar num tempo contínuo. Existem cortes mas parece não existir nenhum lapso de tempo entre os planos que agrupam. O filme apresenta um espaço tão confinado quanto o implicado pela continuidade do tempo. Os filmes habitualmente elidem o tempo, e habitualmente o espaço também; omitem o tempo de que a história não necessita, e saltam de espaço em espaço como a história requer. É então como se Hitchcock tivesse decidido fazer um filme recusando recorrer ao tratamento habitual do espaço e do tempo tão facilitado pelo filme e do qual dependem habitualmente quase todos os filmes comerciais. (Nota que o título *A Corda*

nomeia um material caracterizado pelo seu comprimento contínuo – que apenas se corta se for necessário –, chamando a atenção para os *takes* longos que fazem o filme, e por implicação remetem para a continuidade no tempo).

O dispositivo principal do filme, uma série de grandes planos de material fotográfico com um comentário em voz *off*, tem suficientes semelhanças como *Nostalgia* e lembra-nos Hollis Frampton. As perfurações, as letras nas margens e as partículas de sujidade bem como a *China Doll* lembram-nos Owen Land (anteriormente conhecido como George Landow). E Paul Sharits, quando os fotogramas têm uma *côr* sólida. O plano longo pode ser tomado como uma referência a Ernie Gehr bem como a Warhol. Suponho que o logo da 20<sup>th</sup> Century Fox possa ser tomado como uma alusão a Jack Goldstein, não um realizador como os outros, mas um artista que fez filmes como parte da sua prática e um deles era uma adaptação de outro logo de um estúdio de Hollywood, o leão da MGM.

Também pensei sobre pintores. Ed Rusha está no logo da 20<sup>th</sup> Century Fox, Brice Marden no logo da Movielab, Adolf Gottlieb nas duas manchas num pano de fundo que deve ter sido criado por acaso num laboratório de filme, Ellsworth Kelly no fotograma azul forte, e Barnett Newman no fotograma que é azul forte excepto pela banda branca vertical no canto direito.

Isto era importante para mim, que um filme pudesse conter toda esta gente de tal modo que fosse possível pensar que existia algo que os unificasse para além de estarem todos no filme. Talvez seja tão

simples quanto pensar que são todos artistas no sentido mais verdadeiro da palavra.

Na primeira projecção do filme alguém reparou que existia muita coisa sobre morte no filme: o acidente do Hindenburg, a execução de um oficial fascista, um realizador que planeia fazer um filme em que vemos pessoas a morrer, a morte de um soldado num material retirado de um jornal de actualidades, a morte figurativa da decadência do filme em nitrato e nos sinais de passagem do tempo evidente em tantos dos fragmentos mostrados. Um dia vão suspender o *stock* de filme a preto-e-branco e fazer apenas filme a cor. Depois um dia vão descontinuar o 16mm. Suponho que o mesmo aconteça ao 35mm, mas esse dia ainda vem longe.

Desejaria que existisse uma forma de relacionar esta presença da morte em *Standard Gauge* com o facto de o filme ser num único *take*. Talvez a relação seja a de que num longo *take* temos a oportunidade de experimentar o tempo real e a continuidade do espaço que implica. O tempo real é o tempo em que vivemos e isso significa que é também o tempo em que morremos.

TEXTO CEDIDO PELO AUTOR

---

## Operários saem da fábrica

HARUN FAROCKI

---

O filme dos irmãos Lumière *La Sortie des usines Lumière à Lyon* (1895) dura praticamente quarenta e cinco segundos e mostra o pessoal da fábrica de artigos fotográficos de Lyon-Montplaisir, aproximadamente cem pessoas, a sair do estabelecimento por duas saídas e a desaparecer pelos lados da imagem. Dediquei-me durante estes doze meses a procurar todas as variantes a que este tema deu lugar no cinema – o pessoal a deixar o seu local de trabalho. Encontrei em filmes de empresa, documentários, filmes de propaganda, nas actualidades jornalísticas e longas-metragens. Deixei de lado os arquivos das televisões que guardam uma inúmera multitude de imagens sobre cada assunto; quanto aos arquivos de publicidade (cinema e televisão) o trabalho industrial quase nunca é mostrado. O filme publicitário teme o trabalho quase tanto quanto a morte.

Berlim 1934: os trabalhadores e empregados das fábricas Siemens deixam o local em formação de marcha para se juntarem a uma manifestação nazi. Há uma formação de mutilados de guerra e muitos vestem uma blusa branca, como se quisessem ilustrar a ideia de uma ciência militar.

RDA, 1963 (sem outra precisão de local): um grupo de combate de uma empresa, quer dizer, uma milícia de trabalhadores ordenados pelo partido, parte para o exercício. Homens

e mulheres em uniforme sobem, com o ar mais sério possível, para veículos militares ligeiros, dirigem-se para os bosques para prender os homens que usam capacetes de traficantes e fazem de “sabotadores”. Quando a coluna passa o portão, a fábrica parece uma caserna.

Emden, RFA, 1975: uma pequena viatura equipada com altifalantes está parada em frente às fábricas Volkswagen e difunde música: versos de Maiakovski cantados por Ernst Busch. Um sindicalista chama os operários das equipas da manhã para se juntarem a uma manifestação contra um projecto de transferência das fábricas para os Estados Unidos. Esta imagem dos operários na República Federal de 1975 é acompanhada por uma música optimista e revolucionária do sindicato, que nos chega do local de rotação e não, tal como era o uso estúpido de tantos filmes por volta de 1968, de uma simples banda sonora. Ironicamente os trabalhadores não rejeitam esta música, porque a ruptura com o comunismo é tão completa que eles já nem ouvem ressoar o eco da Revolução de Outubro.

Em 1895, a câmara dos irmãos Lumière aponta para o portão da fábrica prefigurando as inúmeras câmaras de vigilância que produzem hoje de forma automática e cega uma massa infinita de imagens destinadas a garantir a protecção dos bens. Com essas câmaras, poderíamos talvez identificar os quatro homens que em *The Killers* de Siodmak se mascararam de operários para se infiltrarem numa fábrica de chapéus e roubarem o dinheiro do pagamento. Neste filme vemos os operários – que na realidade são gangsters – a deixar a

fábrica. As câmaras que vigiam muros, portas, armazéns, tectos e corredores, chegam hoje ao mercado equipadas de um sistema de detecção automática do movimento (VÍdeo Motion Detection). Capazes de ignorar as simples variações de luminosidade ou de contraste, são programadas para distinguir um movimento insignificante de uma ameaça real. (O alarme é dado quando alguém trepa um muro, mas não quando um pássaro passa no céu.)

Assim anuncia-se uma nova classificação de arquivos, uma futura biblioteca do movimento, onde iríamos interrogar e consultar as chaves visuais. Aquilo que resta até hoje totalmente por classificar, que não é identificado, são as qualidades dinâmicas, essas linhas de composição – tudo aquilo que na montagem confere a uma sucessão de imagens em película o elã decisivo do filme.

A primeira câmara da História do Cinema foi apontada a uma fábrica, mas um século mais tarde podemos dizer que a fábrica rejeitou o cinema mais do que o atraiu. O filme operário não se tornou num género maior, o espaço da fábrica permaneceu uma cena secundária. A maior parte dos filmes narrativos passam-se nessa parte da vida que se desvia do trabalho. Tudo aquilo que assegura a superioridade da actividade industrial sobre outros modos de produção: a decomposição do trabalho em gestos elementares, a repetição incessante das operações, um nível de organização que não requer do indivíduo nenhuma decisão, nem lhe deixa qualquer margem de manobra – tudo isso parece fechar a porta às peripécias da existência. Quase nada daquilo que foi trocado nas

fábricas durante este último século – as palavras, os olhares, os gestos – foi retido nos filmes. O cinema – a câmara e o projector – é no fundo uma invenção mecânica e em 1895 a idade de ouro das invenções mecânicas já tinha passado. Os processos técnicos que se desenvolveram então – a química e a electricidade – tornaram-se quase imperceptíveis ao olho. As realidades que fundam estes processos técnicos quase não são animadas visualmente. Portanto a câmara permanece ancorada no movimento. Há dez anos a maior parte dos macro-computadores comportava um elemento móvel aparente, a banda magnética enrolava-se e desenrolava-se e as câmaras exibiam sempre este último vestígio de movimento visível, símbolo das operações invisíveis efectuadas pela máquina. Esta necessidade de movimento encontra cada vez menos com que se satisfazer e isso poderá mesmo levar o cinema à auto-destruição.

(...)  
Ao ver o filme dos irmãos Lumière não nos apercebemos que os operários foram colocados atrás das portas da fábrica e que se puseram a andar ao sinal do operador. Antes que a câmara lhes limitasse o espaço, a ordem industrial sincronizava as vidas destes inúmeros indivíduos. Libertados dessa ordem à hora fixa, saem como se fossem canalizados, enquadrados pelas saídas do edifício. A câmara dos irmãos Lumière não tinha ainda visor e não podia ser assegurada do seu campo visual – as portas da fábrica permitiram imaginar um enquadramento cuja definição não provoca dúvidas.



*Arbeiter verlassen die Fabrik de Harun Farocki*

O portão junta as operárias e os operários já sincronizados pela organização do trabalho e esta compressão produz a imagem de uma classe operária. Visivelmente, a experiência demonstra-o ou redescobre aqueles que se apressam através do portão, partilhando qualquer coisa de fundamental.

A imagem aqui confunde-se quase com a ideia e é por isso que se torna numa figura de retórica. Descobrimo-la nos filmes documentais, filmes industriais ou de propaganda, muitas vezes acompanhada por uma música e/ou de um comentário falado que lhe confere o sentido de uma fórmula, como: “explorados”, “proletariado industrial”, “trabalhadores de força” ou “sociedade de massas”.

O fenómeno comunitário tem apenas um tempo. Assim que passam pelo portão da fábrica os operários dispersam-se para se tornarem em seres isolados – e é por esta parte da sua vida que se interessam a maior parte dos filmes narrativos.

Quando os operários, depois de deixar a fábrica, não permanecem agrupados para uma manifestação, a imagem da sua

vida de operário decompõe-se. O cinema podia-a prolongar fazendo-os dançar pelas ruas – há qualquer coisa desta dança quando Lang, em *Metropolis* (1927) faz evoluir a figura dos operários. Neste filme, os trabalhadores vestem fatos uniformizados e desfilam com o mesmo passo pesado. Esta imagem do futuro não se tornou realidade, pelo menos na Europa ou na América do Norte, onde não conseguimos vislumbrar na rua se alguém regressa do trabalho, do desporto ou do gabinete de assistência social. O capital, ou – para falar na linguagem de *Metropolis* – os senhores da indústria, não se preocupam em deixar ver uma imagem uniformizada dos escravos no trabalho.

A imagem comunitária estando dedicada a desfazer-se assim que passada a porta do estabelecimento, a figura retórica da saída da fábrica aparece muitas vezes no início ou no fim de um filme – como uma palavra de ordem – num lugar em que esta não depende necessariamente do contexto – como um pre- ou pós-fácio. É notável que o primeiro filme tenha à partida contido qualquer coisa difícil de ultrapassar. Qualquer coisa que não se deixa assimilar a outra coisa. Quando se trata de lançar ou furar as greves, de ocupar ou evacuar os lugares industriais, o lugar da fábrica pode tornar-se num palco fecundo. As portas da fábrica marcam a fronteira entre a esfera inacessível da produção e o espaço público, elas são o lugar ideal para transformar uma luta económica num combate político. Os operários em greve saem dos ateliers pela porta principal da fábrica, antes de se lhes juntarem outras classes e categorias sociais – mas

não foi assim que começou a Revolução de Outubro, não foi assim que foram derrubados os regimes comunistas. No entanto, a ocupação dos estaleiros navais de Gdansk, ao provocar em frente às grades um ajuntamento de pessoas exteriores à empresa para mostrar à polícia que ela não poderia evacuar a fábrica às escondidas, contribuiu de modo importante para o fim do comunismo na Polónia. É retratado em *L'Homme de fer* (1981) de Andrzej Wajda.

1916: no episódio moderno de *Intolerance*, Griffith dá da greve uma descrição dramática. Os operários sofreram à partida uma descida de salário (porque as associações que zelam pela melhoria da sua moralidade exigem mais meios); depois, quando os grevistas saem para a rua, a polícia avança, toma posição e dispara sobre a multidão. Há mesmo um grupo de mendigos que, tal qual como um verdadeiro exército na reserva, está preparado para tomar o lugar dos grevistas. Num século de cinema é sem dúvida o fusilamento mais terrível que vimos perante as portas de uma fábrica.

1933: Pudovkin descreve uma greve dos trabalhadores das docas de Hamburgo (*Dezertir*). Um grevista que faz um piquete assiste à descarga dos barcos. Vê um deles vacilar sob o peso de uma caixa, lutar durante um longo momento contra a sua carga e cair por fim. Enquanto o grevista observa com uma atenção fria e quase sociológica este homem caído por terra, vemos passar as sombras pelo seu rosto. São desempregados que se precipitam para as entradas das instalações portuárias para tomar o lugar daquele que acabou de cair – pobres miseráveis, de tal maneira

minados pela pobreza que parecem envelhecidos ou pequenas crianças. O grevista fixa intensamente um velho homem que passa e repassa a sua língua nos lábios e vira-se em pânico. Há tantos que não conseguem encontrar trabalho ou lugar nesta sociedade do trabalho – como é que seria possível uma revolução social? O filme mostra o rosto destes miseráveis através das barras da grade da entrada. Contemplam então, depois da prisão do desemprego, essa liberdade que dá pelo nome de “trabalho assalariado”. Mas filmados através das barras parecem já encerrados nos campos. Milhões de homens ao longo deste século foram declarados supérfluos; declarados racialmente inferiores ou socialmente prejudiciais foram atirados para campos, de reeducação ou de extermínio, pelos fascistas e pelos comunistas.

Charlie Chaplin consegue empregar-se como operário numa linha de produção e aquando de uma greve a polícia atira-o para a rua... Num filme de Fritz Lang, Marilyn Monroe trabalha numa linha de produção em cadeia para uma fábrica de conservas de peixe... Ingrid Bergman passou um dia na fábrica: entra com uma expressão de terror como se descesse ao inferno. As estrelas de cinema são, no sentido feudal, pessoas distintas, que falham no mundo dos trabalhadores como os reis nos contos de fadas que, perdidos ao longo de uma caçada, aprendem o que é a fome. Monnica Vitti no *Il Deserto Rosso* (1964) quer experimentar a condição operária e é por isso que tira a um dos grevistas o pão que este acaba de morder.

Na iconografia do cinema o operário assemelha-se a um desses santos

secundários da tradição cristã. O cinema representa o operário abaixo de outras figuras, reenvia qualquer coisa do trabalho através de outras formas de vida. O cinema americano, quando fala do poder ou dependência económica fá-lo propositadamente em termos de pequenos e grandes bandidos e de forma menos voluntária em termos de operários e empresas. Porque nos EUA a máfia controla alguns dos sindicatos, a transição do filme de operários para histórias de *gangs* é simples. A concorrência, a formação de *trusts* e a perda da independência, o destino menor dos empregados, a exploração – tudo isso é expulso para o submundo. O cinema americano transpôs a luta pelo salário, o combate pelo pão, do espaço da fábrica para o do balcão do banco. Também no *western*, do que muitas vezes se trata é de rivalidades sociais entre criadores de gado e agricultores, mas estes conflitos resolvem-se habitualmente na rua ou nos *saloons*, mais que nos campos e pastagens.

Também na realidade, as lutas sociais desenrolam-se raramente no ou em frente ao lugar de trabalho. Não é nas fábricas, é nos apartamentos e nos bairros, nas prisões e nos campos que os nazis esmagam o movimento operário na Alemanha. Muitas das grandes violências deste século, das guerras civis e das guerras mundiais, estão estreitamente relacionadas ao modo de produção industrial e às suas crises, reivindicam-no muitas vezes – mas produzem-se sempre longe do mundo da fábrica.

1956: as actualidades semanais da British Pathé mostram imagens da luta de classes em Inglaterra. Os operários

em greve reunidos em frente das fábricas Austin de Birmingham querem impedir os fura-greves de prosseguir a produção; fazem o cerco do local, procuram impedir pela força os produtos semi-acabados de penetrar na fábrica e os produtos acabados de sair. Tentam brutalmente abrir a porta de um camião, de extrair um fura-greves (mas não lhe batem através da janela aberta para que abra a porta ou abandone a entrega).

Manifestamente este combate obedece a regras implícitas, tendendo a limitar a subida da violência. Os grevistas intervêm com paixão mas sem nenhum gosto pela destruição ou o desejo de ferir alguém. As lutas dos operários são bem menos violentas que aquelas que se travam em seu nome.

Estas imagens e muitas outras que se aproximam do primeiro motivo da História do Cinema, dos “trabalhadores na saída da fábrica”, coleccionei-as, estudei-as, comparei-as e montei-as num filme: *La Sortie d’usine* (vídeo, 37 min., preto e branco/cor, 1995). A montagem do filme teve em mim um efeito generalizador: aquilo que tinha frente aos olhos induziu em mim a ideia que o cinema, ao fim de cem anos, não tinha tratado de mais nenhum tema. Como uma criança que se obstinasse em repetir cem anos a primeira palavra aprendida, para eternizar a alegria de descobrir a palavra. Ou como se o cinema trabalhasse no espírito desses pintores do Médio Oriente que pintam perpetuamente a mesma paisagem até que esta atinja a perfeição e absorva em si o pintor. O momento em que o cinema foi inventado é aquele em que se tornou impossível de acreditar numa tal perfeição.

No filme dos irmãos Lumière sobre a saída da fábrica, o edifício ou terreno constitui um recipiente, cheio de gente à partida e vazio no final. (...) Importava, no primeiro filme do cinema, representar o movimento, demonstrando que as imagens o podem fazer. Os intérpretes deste movimento são conscientes, certos lançam os braços e levantam ostensivamente os pés, como se tivessem, para um novo *orbis pictus* – em imagens desta vez animadas – tornar o passo visível. Se existisse um livro para as imagens do movimento mostraria, como num léxico, que o motivo dos portões aparece num dos primeiros textos da história literária, na *Odisseia*. O Ciclope cegado permanece na saída da caverna e apalpa os carneiros, sob cujo ventre se dissimulam Ulisses e os seus companheiros. A saída da fábrica não é um tema literário, uma dessas memórias de leitura retomadas pelo cinema. Por outro lado, uma imagem de filme sem referência a imagens preformadas no pensamento é impensável. As odisseias permitem explorar qualquer coisa desta pré-história. “Em 1895, desde que soa a ordem para deixar a fábrica, a multidão evacua, operários e operárias empurram-se, uma mulher jovem puxa a outra pela saia antes de se afastar na direcção oposta. Ela sabe que a outra não vai ousar responder sob o olhar severo da câmara.” Talvez porque se tratasse antes de mais de representar o movimento talvez isso tivesse já valor de signo: apercebemo-nos hoje, *à posteriori*, após ter visto o modo como as imagens de cinema se apropriam de ideias que, por outro lado, se apropriam das imagens, que o movimento resolutivo das operárias e dos operários tinha uma dimensão

simbólica, que o movimento humano visível representava os movimentos escondidos e ausentes, os bens, os valores e as ideias que circulam na indústria.

A principal marca estilística do cinema afirma-se desde o primeiro segmento de filme. Não impomos ao mundo dos signos, eles são extraídos do real. Como se o mundo tirasse de si qualquer coisa para o comunicar.

Nota do Autor: Conhecemos três filmes mostrando a saída da fábrica de Montplaisir. Num dos dois, vemos aparecer uma viatura puxada por um cavalo, o segundo assinala-se pela presença de uma dupla atrelagem (attelage); apoio-me aqui na terceira versão, aquela onde não figura qualquer cavalo. Considerámos até ao presente que se tratava do primeiro filme jamais projectado, mas pesquisas recentes põem em dúvida esta anterioridade. Consideremo-lo assim, por respeito a todos os olhares que o viram como o primeiro.

TRADUZIDO DO FRANCÊS,  
*RECONNAÎTRE & POURSUIVRE*,  
ÉDITIONS THÉÂTRE TYPOGRAPHIQUE,  
2002

---

## As Cinematecas e a História do Cinema

(excerto)

JEAN-LUC GODARD

---

IVOR MONTAGU: Como é que podemos imaginar de outra forma que os arquivos pudessem representar a história do cinema? Regra geral, temos que justificar as nossas escolhas por cada selecção. Por vezes era claro que um filme devia ser conservado não porque nos agradasse ou porque apresentasse qualquer novidade ou talento particular, mas simplesmente porque era popular. Ou mesmo, porque não estava em condições ou porque era o único no seu género, o que era uma boa razão para o seleccionar. Não escolhíamos os filmes por nós mesmos, mas para o futuro, pois caso contrário as nossas colecções não valeriam nada. De uma certa maneira devíamos igualmente ser um pouco profetas. Devíamos escolher o que é característico. Escolher segundo os nossos próprios gostos não traria nenhuma contribuição à história do cinema, apenas à história dos críticos de cinema!

JEAN-LUC GODARD: Não deviam receber muitas cópias se anunciavam que apenas iam conservar idiotices!

IVOR MONTAGU: Há que ter um pouco de bom senso; certamente há que seleccionar com cuidado. Mas seriam surpreendidos por ver como as pessoas ficam gratas por ter as suas obras aceites no panteão, mesmo que não se aja com muito tacto.

**JEAN MITRY:** Estou totalmente de acordo com Godard, enquanto historiador de cinema: é evidente que a verdadeira, autêntica história do cinema não pode existir senão através do próprio cinema, é o ideal.

**JEAN-LUC GODARD:** Mas não deixa de ser espantoso que depois de setenta anos isso nunca se tenha feito.

**JEAN MITRY:** É evidente que a história da pintura se faz sobretudo nos museus, com as obras pintadas, conservadas; a história do filme devia ser feita, senão com a totalidade dos filmes pelo menos com extractos suficientemente significativos, claro. Peço desculpa por me citar, mas conheço bem este exemplo: fiz em 1964 com a Cinemateca de Belgrado (M. Pogacic, que aqui está, pode testemunhar) um filme de duas horas a relatar a história e o desenvolvimento da montagem, a partir da data do *The Great Train Robbery* de Porter até cerca de 1940, com extractos suficientemente significativos. Este filme nunca ninguém o viu e ninguém o pode ver. Porquê? Porque são extractos de filmes para os quais os detentores de direitos pedem direitos proibitivos.

O filme não pode sair da Cinemateca de Belgrado. Nunca o pude utilizar na Sorbonne com os meus alunos, nunca o vi, quando fui eu que o realizei em Belgrado há quinze anos. Este filme não pode ser projectado por causa dos direitos, é uma questão puramente material, puramente legal. Um dia em que pudermos dispor de material cinematográfico como dispomos de citações em literatura, nesse dia o projecto de Godard pode ser efectivamente realizado e desejo-o de todo o meu coração.

**FREDDY BUACHE:** Isso quer dizer que, porque existem direitos, e não chegamos a resolver esse problema de direitos (porque é o capitalismo que com eles joga), isso quer dizer que é necessário fazer a revolução para poder fazer um filme com esses excertos?

**JEAN MITRY:** Exactamente!

**FREDDY BUACHE:** Então como não a podemos fazer assim tão facilmente como se podia pensar, no dia em que Godard me expôs a ideia de concretizar juntos este projecto, respondi-lhe logo: “Meu caro Jean-Luc, nunca conseguiremos...”

**JEAN-LUC GODARD:** Foi essa a objecção que me fizeram todas as cadeias de televisão dizendo: “Como é que vai conseguir os direitos de tal cena com Lilian Gish?” E eu disse à partida: “Vou tentar!”. Existem muitos filmes. Nos Estados Unidos existem catálogos de filmes que estão no domínio público – 80 000 títulos –, e se procurarmos bem conseguimos encontrar filmes desta época. Talvez não tenham o filme com a Lilian Gish, parta-se daí e se não se conseguir reconstitua-se. Você agarra na empregada da esquina e depois dá a sua opinião sobre a maneira como ela se comporta. Para mais, que tenha sido Griffith a fazer isto ou aquilo, estou a borrifar-me: não o conheço, está morto, o problema não é meu. Pelo contrário, parece-me que segundo o que eu vi, há coisas que me olham e eu tenho vontade de mostrar o meu olhar a outros, que por sua vez podem copiar ou não. Para isso, penso que as Cinematecas deviam pôr os seus filmes em cassetes de vídeo, estritamente privadas. Nos Estados Unidos passou-se exactamente a mesma

coisa que dissesse mas não é uma razão para ceder, senão o que é que fazemos? Conservamos, metemos a verdade num museu – ninguém a vê, tirando o conservador do museu ou o turista que passa lá nesse dia. Não é importante. O que é importante é que temos vontade de produzir um momento; se não podemos ver, outros poderão ver o que produzimos. Eles não irão ver o filme de Griffith mas verão qualquer coisa que dissemos a propósito desse momento... Não é o documento como nos excertos de filmes históricos sobre os quais os historiadores dizem: “Não é histórico, porque o botão da bota, não está exactamente no lugar”... Não é isso...

**FREDDY BUACHE:** Disseste um dia: “Se quisermos falar de Sternberg, nunca teremos os direitos de Sternberg ou de Marlene, logo...”

**JEAN-LUC GODARD:** Podemos pegar num Judeu alemão e numa empregada de café, colocar umas luzes de cena e perguntar – porque já não sabemos –, antes de falar da fotografia de Sternberg, podemos tentar – porque hoje isso se perdeu –, podemos tentar mostrar como não sabemos mais fazer esta fotografia, nem mesmo para iluminar uma amada. Mostraríamos que já não o sabemos fazer. E aqui está, teríamos uma ideia daquilo que fazia Sternberg quando iluminava.

**FREDDY BUACHE:** Parece-me que podíamos colocar um ponto final nisso, porque as coisas foram ditas de modo claro. Há, nessa perspectiva precisa, do ponto de vista de Godard, uma concepção quase revolucionária. De facto, podemos fazer um equivalente a essas antologias impossíveis – quer dizer,



Moments Choisis des histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard

por um desvio, fazê-las mesmo assim. Há aí uma ideia nova que tentaremos concretizar. É por isso que a Cinemateca Suíça teria necessidade de alguns locais e meios para tentar tal experiência: produzir uma história inédita do cinema por meio do próprio cinema, utilizado como linguagem do historiador, não como simples exibição de ruínas, de sequências conservadas em formol e expostas na vitrine do museu de cinema. **ROBERT DAUDELIN:** Não aceito o teu ponto final. Acho, pelo contrário, que ainda há muito a dizer e que, por mais sedutora que possa parecer a ideia de Godard, gostaria igualmente que nos inquietássemos a propósito dos fracassos

conhecidos até hoje. Ontem à noite vimos a proposta de Noel Burch, que se assemelha em diferentes aspectos àquilo que nos propões como trabalho e que é um fracasso. A partir de uma proposta teórica bastante excitante, Burch faz um filme entediante, que não só não nos ajuda a compreender a história do cinema, como nos faz mesmo desinteressar-nos por ela muito rapidamente. Tanto achei apaixonante ouvir Burch a falar do mesmo tema há um ano, como ontem me fez suar ao me impor o seu filme. Inquieta-me igualmente que volte à carga hoje com uma ideia tão excitante quando ainda não conseguimos fazer o balanço destas experiências que são inquietantes. Penso que temos de as medir, depois explorar, mas não devemos continuar a dizer: “Vocês não fazem nada de sério. O que é preciso fazer é a história do cinema visualmente, de modo dinâmico.” Há de resto outras coisas que foram tentadas...

JEAN-LUC GODARD: Não o nego de todo. O fracasso para mim é não ter ainda conseguido fazê-lo, e vejo, tenho a impressão – talvez seja demasiadamente filosófico –, tenho a impressão de que existe uma impossibilidade ditada pela sociedade. O cinema para mim é uma posição: ver as coisas parece-me mais importante do que as dizer. É como a justiça num dado momento. Há muitas palavras. Em medicina também há o médico que recebe, o doente que fala durante um bocado, e depois, hop, há a radiografia. É interessante saber que 90% do volume de negócios da Kodak é feito com as placas radiográficas (e não com filmes), que dizer, como um meio de ver os vestígios da doença. Ora, é isso

que eu acho interessante no cinema: é o que ele permite ver por outros meios. É por essa razão que penso que, à partida, existiu uma potência tão extraordinária: as pessoas podiam perceber as coisas que se passavam sem que lhes dissessem nada. Era por vezes necessário – como com a droga – era preciso tomar este poder em mãos. É por isso que se inventou o sonoro, que este foi inventado de uma certa maneira e não de outra. Quando vemos filmes mudos, percebemos bem que não temos necessidade em dizer tudo com palavras, mas são as palavras que vêm sempre em primeiro lugar. Então, hoje, o que me interessa no cinema é que venha a imagem... durante um momento, durante alguns anos – talvez até ao fim da minha vida –, venha em primeiro lugar e que o texto venha em segundo, talvez logo a seguir. Isso não significa filmes sem diálogos! Pagnol é um cineasta extremamente visual e de resto, quando mais continuou, mais se tornou visual. É para dizer, parece-me, que é necessário que as pessoas que estão nas cinematecas e as pessoas que fazem filmes se interroguem. Porque se falasse a realizadores aqui, dir-lhes-ia: “Mas vocês não vêem filmes suficientes. Quando os vêem, vêem igualmente o que há neles para ver... Quando vêem televisão, não estão a ver, não vêem aquilo que vêem, não vêem aquilo que não vêem...” – coisas assim. Não há necessidade de ver televisão para não ser muito influenciado por tudo aquilo que ela passa, mesmo que nunca vejamos. Muitos intelectuais não vêem televisão, mas são tão influenciados como aqueles que a vêem sem parar. Aquilo que queria dizer porque

vocês são pessoas que vêem filmes, é que efectivamente acho interessante guardar para “fazer ver”, e que é preciso relacionar “fazer ver” ao “fazer”, senão o “fazer ver” não se torna “guardar” e não sabemos mais o que é que guardamos, e isso produz um clima desagradável, porque não sabemos muito bem o que fazemos. Para mim, na história do cinema é imaginar... A economia teve bastante importância para mim: falar de Rossellini é tentar imaginar o diálogo, o primeiro telegrama de Ingrid Bergman a Rossellini, quando esta estava sob contrato da Warner e tinha visto *Roma, Città Aperta* pela primeira vez, dizendo-lhe: “Quero filmar consigo”; e depois o telefonema de Roberto – que é um negociante absolutamente genial, residia aí uma grande parte do seu talento – a montar um esquema com um telegrama para a Warner, porque precisava de alimentar a sua família, mais os seus amigos... Tudo isso faz igualmente parte da história do cinema, depois podemos mostrar como é que ele fez este ou aquele plano e bom, é a minha maneira de fazer, há muitas outras. A um dado momento li as memórias de Capra e ele conta: “Aos 38 anos fiz uma visita de cortesia a Eisenstein em Moscovo e ele não me quis ver, tive de telefonar.” Lemos as memórias de Eisenstein que diz: “Ouvi dizer que Capra veio e não me quis ver.” Tentemos imaginar: o que é que se pode dizer, prevendo o encontro, o que é que podiam ter dito Capra acabado de realizar *Mr. Smith Goes to Washington* e Eisenstein que não tinha conseguido realizar o *Bezhin lug* – mesmo mentir sobre as datas, não é importante, mas coisas assim... Para isso é necessária uma

cinemateca, um aparelho de projecção e uma câmara, quer dizer, um aparelho de produção.

JEAN MITRY: Duas palavras a propósito de tudo aquilo que acabou de dizer Godard. É extremamente interessante, extremamente enriquecedor, exactamente como o ensino do cinema por si mesmo. Se compreendi bem, supondo que não temos uma sequência de um filme de Sternberg, de que não podemos dispor, tentamos produzir um pastiche de Sternberg, para ver como ele iluminava, como dirigia. É extremamente interessante. Teoricamente, há toda uma parte da crítica literária que se faz através do pastiche. Quando fazemos um pastiche de Valéry, por exemplo, podemos conseguir demonstrar a estrutura de um poema de Valéry bem melhor que no próprio poema do autor, é evidente. Mas fazer um pastiche de Paul Valéry, não é difícil, guardadas as devidas distâncias; basta ter talento e conhecer bem o seu trabalho e ter um pouco de tinta e papel. Mas para fazer um pastiche de Sternberg, não basta ter película, é preciso ter dinheiro. E é sempre a mesma questão que regressa: onde encontrar o dinheiro?

SIMPÓSIO ORGANIZADO NO ÂMBITO DO CONGRESSO ANUAL DA FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DOS ARQUIVOS DE FILME, FIAF, 1979, LAUSANNE

JEAN-LUC GODARD – DOCUMENTS, ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU, 2006

---

## História Elementar do Cinema

(Conferência no âmbito da exposição “O cinema como nunca” na Fundação Generali, Viena, no dia 20.1.2006, 19h00)

KLAUS WYBORNÝ

---

- 1 -

Boa tarde, senhoras e senhores. Obrigado por terem vindo. Agradeço também à Fundação Generali e sobretudo a Cosima Rainer e, é claro, a Harun Farocki e Antje Ehmann, sem os quais a exposição “O cinema como nunca” e esta conferência não teriam lugar.

O título da conferência é *História Elementar do Cinema*. Todos nós temos determinadas noções sobre a história do cinema. Geralmente vão da descoberta da imagem no cinema, ou seja Edison ou os irmãos Lumière, passando pelos primeiros pioneiros (entre os quais se encontra o nome de Griffith), seguindo-se o desabrochar dos tempos do filme mudo, nos anos 20. Temos assim, por um lado, a Hollywood de então ou o chamado expressionismo da Ufa e, por outro lado, a complexa França de Abel Gance ou o filme revolucionário russo. E a partir daqui a temática passa a ser a passagem para o filme sonoro, primeiro a preto e branco, em que a chamada linguagem cinematográfica volta a simplificar-se, seguindo-se o filme a cores, o Cinemascope e o formato 70mm – é portanto uma progressão

determinada por saltos tecnológicos. Nos anos 50 surgem então as primeiras histórias do cinema, sobretudo em França, a par, casualmente ou não, com um aumento considerável da qualidade da produção no cinema – claramente expresso pelo Neorealismo ou depois pela Nouvelle Vague, com Rossellini, Antonioni e mais tarde Resnais, Pasolini, Godard.

Mas a partir dos anos 60 caímos num certo desespero quanto à essência da história do cinema. É verdade que continua a haver autores e filmes dignos de nota, mas falta um motor comum para a progressão do cinema, não falando em coisas como o som estéreo Dolby ou sobretudo o *merchandising*, em que os filmes se tornam produtos de estratégias de *marketing* que não se aplicam sequer a livros infantis ou a brinquedos. E lembro-me de uma conversa com Jean-Marie Straub, em que ele dizia a propósito desta falta de consistência, no seu jeito conciso: “Ainda não existe qualquer história do cinema.”

É verdade que entretanto existem inúmeros museus do cinema, onde a sua história é preservada, mas as colecções têm todas algo de absurdo.

E, com efeito, depois de, nos anos 60, terem surgido inúmeras “Histórias do Cinema” – refiro as obras de Bardeche/Brasillach e Sadoul ou, na Alemanha, a de Gregor/Patalas –, não havia grandes projectos. A história do cinema foi organizada no formato de enciclopédia, entretanto parcialmente existente em CD. É evidente que aquilo que se passa

na produção cinematográfica mundial impede (uma vez que depende de estratégias de atribuição de subsídios, através das quais até pequenos países como Portugal, a Dinamarca ou o Irão acedem, tendo uma presença notável) uma abordagem coerente, dado que nas próprias colecções reina uma grande confusão quanto ao que deve ser preservado.

Em traços largos é tudo quanto ao termo História do Cinema. Passemos àquilo a que se chama “elementar”, em que tentaremos cristalizar um motor comum, que todos temos presente, mas que infelizmente não é fácil de formular, dado que é formado apenas pela breve memória de todos os filmes que vimos ao longo das nossas vidas. No entanto, todos temos memórias precisas de determinados pontos altos da arte cinematográfica – a Escadaria de Odessa de *Potemkin* de Eisenstein, o encontro entre Cary Grant e um avião em *North by Northwest* de Hitchcock, o ambiente violento em *Le Mépris* de Godard ou em *2001* de Kubrick, para mencionar algumas das vivências cinematográficas mais espetaculares – mas é difícil extrair o que lhes é comum. E a memória de filmes completos, se existe, apenas é possível em poucos casos.

Para remediar isto, no início dos anos 70 filmei versões compactas de uma quantidade de filmes que passavam na televisão e que me interessavam, o que deveria levar a que relembresse pelo menos partes essenciais da sua estrutura. Em 1974, 30 destas experiências foram então montadas em sequência – mais ou menos cronologicamente – formando um

filme de 110 minutos a que dei o título: *História Elementar do Cinema*. Este filme permitia fazer uma leitura em traços largos da direcção em que o cinema se desenvolveu até cerca de 1960. Quero dizer, a estreia do filme foi no Berliner Arsenal, mas também me lembro de algumas sessões em Nova Iorque, no Whitney Museum. E, mais uma vez, este trabalho que vão ver agora e cujo DVD faz parte desta exposição é um excerto de 25 minutos organizado por Harun Farocki, pelo que lhe agradeço sinceramente mais uma vez.

Antes de o vermos juntos, mais uma palavra a propósito das “versões compactas” feitas a partir da televisão. Elas baseiam-se num princípio extremamente simples. Em cada um dos planos destes filmes premi brevemente o disparador. Assim, a câmara fixa registava 4 ou 5 imagens de cada vez, o que leva a que – os filmes passam a uma velocidade de cerca de 25 imagens por segundo – nas versões compactas vejamos apenas cinco ou seis destes planos. Para os padrões normais do cinema – normalmente a duração dos planos é de dois a oito segundos – é uma velocidade rapidíssima, que fazia temer uma confusão tal, que o filme apenas fosse perceptível com um retardador.

Mas chegou-se à conclusão que não era assim, pois, na verdade, nos filmes existem sistematicamente determinadas estruturas ordenadoras que servem para que muitos planos se repitam quase com a mesma forma. Assim, como espectadores, temos uma certa orientação, mesmo nas versões compactas,

que melhora quando já vimos os filmes anteriormente. Falaremos mais sobre as estruturas ordenadoras, cujo desenvolvimento marca de forma determinante o que é elementar na história do cinema até ao momento, na segunda parte desta conferência, ou seja, depois de vermos este trabalho.

Com certeza que estas versões compactas não alcançam totalmente o aroma dos filmes a que correspondem. No entanto, são um arquivo abrangente de todas as formas de montagem dos filmes, cuja frequência, como vão ver a seguir, se pode avaliar facilmente com base nestes exemplos, o que facilita uma teoria da montagem. Não é de admirar que eu utilize este filme com muito êxito nas minhas conferências sobre a montagem. Para além do mais, a apreensão restringe-se claramente a um novo ponto de vista.

O lendário filme do Empire State de Warhol reduzir-se-ia a um segundo – o tempo de uma volta da bobine – ou seja, a não mais do que uma anedota (o que corresponde ao facto dos filmes de Warhol serem geralmente tratados pela história do cinema apenas como anedotas). Mas as câmaras manuais, os planos giratórios e sobretudo as deslocações da câmara também não têm a mínima validade.

Para ser igualmente justo com esse tipo de planos, utilizei nalgumas destas versões compactas um processo temporal especial, através do qual o filme é encurtado, para que os planos e a sua repetição produzam um certo

efeito. Com este processo torna-se claro que as deslocações da câmara são apenas breves na maior parte dos filmes, porque a acção é geralmente filmada com a câmara estática, apenas com leves correcções, através do movimento dos actores que se pretende que se mantenham no centro da imagem.

É tudo quanto ao processo, mas o que se pode ver realmente no filme que vai ser projectado? A que deve prestar-se atenção quando se vê uma coisa destas pela primeira vez? Uma das coisas que vai surpreendê-los é a preponderância do rosto humano, sobretudo o plano aproximado e a forma como este é estruturante para cada um dos filmes.



Gary Cooper, *Morocco* de J. v. Sternberg - 1930

Primeiramente, e mais surpreendente, é a utilização inflacionária dos olhares. Segundo, com o decorrer do filme, é surpreendente a forma como grande parte dos cortes são determinados pela encaenação do espaço, pois os muitos rostos e olhares não se encontram em qualquer nenhure estético, mas geralmente em espaços bem definidos – interiores e exteriores – em que os interiores são dominantes, o que não é de espantar.

Mas estas não são descobertas espectaculares. De certa forma isto sempre se

soube, faz parte do nosso entendimento empírico do cinema, sem que o formulemos, porque achamos muito mais relevantes outros aspectos, como por exemplo, os movimentos da câmara, a psicologia subjacente ou cenas espectaculares. Mas a forma como estas observações determinam a estrutura base do filme até ao pormenor foi, pelo menos para mim, uma surpresa.

Por fim, algumas palavras sobre a escolha dos filmes. Nem mesmo a versão comprida de 110 minutos é, com certeza, um verdadeiro resumo da história do cinema. Cada um dos filmes é resultado daquilo que naquele tempo passava na televisão. Nenhum deles faz parte dos meus favoritos. Esta versão foi naturalmente ainda mais reduzida pela escolha de Farocki. Mesmo assim, os 10 filmes por ele escolhidos são uma amostra representativa de uma questão muitíssimo complexa.

Começa com *Birth of a Nation* de Griffith, de 1915, em que os esforços de Griffith atingem o seu ponto alto de tal maneira que os seus temas – a guerra e a guerra civil – ainda hoje não podem ser tratados de um modo mais complexo quanto à estrutura (nem mesmo em *Apocalypse now* de Coppola), ainda que constituam intensivas hipóteses visuais e sobretudo psicológicas. Segue-se *A Aventura de Mr. West na Terra dos Bolcheviques* de Lew Kuleschow, a que está aliado o chamado Efeito Kuleschow – a sensação de que o que um espectador apreende da acção interna de uma peça, depende do que vê antes ou depois de cada um dos cortes. Por exemplo, um

bebé ou uma cena terrível. Este filme realizado em 1924 é representativo do filme revolucionário russo em todos os seus pontos fortes e fracos. Segue-se *Docks of New York* de Sternberg, de 1928, em que se reconhece o cinema de Hollywood de então, na narrativa leve e agradável, criada pelos efeitos de luz. Narrativa que também em França e na Alemanha era produzida em série e que era facilmente entendida, sobretudo pelas famosas balconistas de Kracauer. O final da era do filme mudo é marcado por *Tabu* de Murnau, de 1931, em que a imagem é dominada por paisagens exóticas, portanto muitas imagens de exterior, e por actores amadores, felizmente não expressivos, comparados com o que se passava então no cinema.

Como exemplo do início do cinema sonoro veremos então *Morocco* de Sternberg, de 1930 – seguido de *Citizen Kane* de Orson Welles, de 1941, onde o espaço surge, talvez pela primeira vez, como uma espécie de gaiola dos intervenientes. Um filme em que cada um dos planos tem maior significado do que as montagens campo/contra-campo. Mas *Citizen Kane* foi durante muito tempo um exemplo único e conduz-nos formalmente a *Kiss of Death*, de 1948, de Hathaway. Neste filme já é notória a forma de montar usual nos dias de hoje, sobretudo a decomposição do todo numa justaposição de planos aproximados numa formulação ainda válida na última série televisiva. O culminar deste desenvolvimento é marcado por *Johnny Guitar*, de 1954, de Nicholas Ray, onde um processo semelhante procurava abrigo no *Western*. No filme chinês que se segue,

*O batalhão vermelho de mulheres*, de 1970, um musical, já a acção convencional tem apenas um papel periférico. E, como final, juntam-se versões compactas de algumas curtas-metragens de Kenneth Anger, realizadas entre 1950 e 1963, que demonstram que, independentemente da grande cena cinematográfica, existem desde 1950 também formas de cinema que se afastam do cinema comercial e que encontram maneiras de montar próprias em filmes *avantgarde* e experimentais. Apesar de passarem pouco nas salas de cinema, estão cada vez mais presentes nos canais musicais repercutindo-se entretanto na forma cinematográfica.

O facto deste trabalho se chamar *Histoire du cinéma* é, por um lado, uma referência aos historiadores do cinema franceses, que determinam ainda hoje a terminologia do cinema e, por outro lado, uma vontade de tornar claro, como já foi dito antes, que existem outras formas de cinema que ainda só podem ser integradas em áreas marginais.

Decidi escrever uma música para acompanhar, apesar desta dificultar a apreensão estritamente analítica das imagens, mas queria sublinhar a singularidade, que agrupa todos estes filmes e os sobrepõe, impelindo-os numa determinada direcção, sem que o objectivo seja claro para a maior parte dos participantes, senão para todos – uma máquina de ideias violenta que, alimentada pelas expectativas do público, se apoderou da temática dos acontecimentos de todo o globo terrestre. O objectivo era uma versão compacta de tudo e de todas as

formas que com a ajuda da montagem sistematizam visualmente a acção – até em Marte ou numa galáxia distante. Por um lado com uma enorme força, de forma a que, como espectadores, nos sentíssemos imediatamente envolvidos, como num sonho maravilhoso e claro, que também com determinadas fraquezas, mostra o outro lado da medalha. Mas não vamos falar deste aspecto hoje. Espero que através da música se crie algo desta atmosfera de sonho que se cria no cinema, mesmo neste trabalho analítico.

- 2 -

Apresentação de *Histoire du cinéma*  
(25 minutos em DVD)

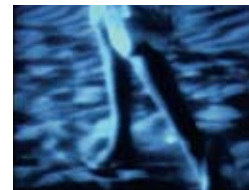
- 3 -

Então, espero que tenham conseguido suportar o filme – tem mais de 8000 cortes. A velocidade, como já disse, é pouco comum, mas hoje em dia vêem-se nos *videoclips* sequências montadas de forma igualmente rápida. Naturalmente não espero que tenham a capacidade de extrair imediatamente do filme a quintessência, mas quero chamar-vos a atenção para algumas conclusões a que se pode chegar logo após o primeiro visionamento.

Falei da preponderância do rosto humano em todos estes filmes. Devem concordar com isto. E, de facto, podemos reconhecer aqui um dos princípios base da narrativa cinematográfica: cada um dos filmes nos apresenta no início uma série de três ou quatro rostos que

voltaremos a ver alterados e em novas situações. Os filmes transformam-se na história das expressões destes rostos, que tentaremos compreender. Já na obra de Griffith era assim e não mudou muito até hoje. Naturalmente que as prestações dos actores se tornaram mais diferenciadas, também a caracterização e com certeza que a psicologia se refinou, mas continua a usar-se o processo de montagem descoberto por Griffith, de um campo para outro.

O tipo de montagem que inegavelmente daí resulta (muitas vezes um prolongamento conseguido através de planos intercalados) pode descrever-se como montagem linear. Através dela unem-se dois planos de espaços diferentes, sendo que em ambos se vê o mesmo actor.



Marlene Dietrich, *Morocco* de J. v. Sternberg - 1930

Através da justaposição ficamos com a impressão, como espectadores, que o actor se deslocou de um plano para o outro e que no lugar do corte decorreu um determinado tempo. O tempo que o actor necessita para se deslocar de um espaço para outro, em caso extremo até de Viena para Paris. O que é interessante é que desta forma é possível integrar facilmente saltos temporais no decorrer

da acção, o que até na acção dramática não-aristotélica dificilmente se consegue. Através deste processo cria-se pouco a pouco, em cada um dos filmes, uma sequência de saltos espaciais e temporais, entre os quais decorre a acção, com desvios, separações e reencontros, sejam conflituosos ou amigáveis, que formam o conjunto das interacções humanas.

Ao mesmo tempo vê-se neste filme que os cortes que criam o espaço e são seguidos de saltos temporais são relativamente raros. A maior parte são cortes em que a acção decorre num determinado espaço. Neste espaço salta-se constantemente para cá e para lá, através de cortes (sobretudo com rostos), normalmente relacionados com os diálogos e/ou com olhares, coisa que é notória na versão compacta. Mais de

oitenta por cento dos cortes nos filmes tem que ver com a troca de olhares e no material que vimos isto foi cada vez mais assim no decorrer da história do cinema até, pelo menos, ao ano 1950. E, se se vêem séries televisivas contemporâneas, descobrirão que é cada vez mais assim, até porque o todo, que para o olhar apenas tem um significado menor, geralmente é muito caro.



Gary Cooper e Marlene Dietrich, *Morocco* de J. v. Sternberg - 1930

Este segundo tipo de montagem, caracterizado pelo processo de campo/contra-campo com o todo como moldura, onde se salta entre duas personagens, constitui a coluna vertebral formal no cinema. Contrariamente à montagem linear que cria o espaço, esta forma de montagem utiliza o espaço, dado que através dela se trunca o espaço que já é conhecido do espectador. A partir daqui, ao longo do decorrer da história do cinema, passou a montar-se cada vez mais com enquadramento idêntico, como se vê em *Kiss of Death* de Hathaway ou *Johnny Guitar* de Ray. E é justamente um enquadramento idêntico que nos permite ver as versões compactas com facilidade. Na verdade, isto parece sentir-se como subtexto também nas salas de cinema, em visionamentos normais, a uma velocidade mais lenta, onde nos é proporcionada uma forma de ver sonhadora, pois observamos que os filmes que chegam aos nossos cinemas são cunhados por esta forma de montar. Os filmes que apenas contêm poucos cortes de campo/contra-campo têm mais dificuldades.

É interessante constatar que temos boa impressão de um filme não

quando ouvimos a banda sonora e os numerosos diálogos, mas quando podemos orientar-nos visualmente. Mas é evidente que o padrão dos rituais de interacção não é apenas a montagem de campo/contracampo. Também através das emoções dos actores compreendemos de que se trata e qual a sequência da dramaturgia. A forma clássica do filme não nos dá muito mais do que uma série de conflitos e confraternizações – actuais ou antes antecipados, mas constantemente alimentados por uma multiplicidade de intrigas do relacionamento humano postos à disposição pela vida e pela literatura.

Naturalmente levanta-se a questão se esta forma se desenvolveu desde os anos 50. Eu penso que isso aconteceu muito raramente, se pensarmos na técnica ou na dramaturgia. E quando isso acontece, acontece apenas em âmbitos marginais, estruturados pela atmosfera, que apenas servem para tornar a experiência cinematográfica mais intensa. É verdade que existem alguns avanços, por exemplo com Godard, mas ele sofreu com isso, dado que os seus filmes deixaram de passar nos cinemas. De resto, não há muito mais a observar nem mesmo quanto à atmosfera, do que aquilo que já

era a característica principal do trabalho de Eisenstein ou Vertov.

Fala-se muito de uma linguagem cinematográfica. Há até quem fale em gramática. A existir, a sua análise deveria focar sobretudo as estruturas de montagem que lhe servem de base. É evidente que existe uma estrutura. E penso que apenas através destes curtos exemplos se torna claro que esse sistema está relacionado com os espaços plausíveis apresentados ao espectador e com a sua consequente utilização sistemática. Pode chamar-se a isto linguagem?

Penso que não. Falta a este sistema uma das componentes fundamentais de qualquer linguagem, a negação. A palavra “não” na sua acepção mais simples. É claro que o actor pode pronunciá-la, mas não há processo de a expressar de forma não verbal, estritamente visual. Esta é talvez uma das maiores fraquezas deste sistema. Pode estar à disposição de tudo e todos, parece sempre plausível ao espectador – em todo o caso, quando o trabalho é limpo – mas dizer “não” apenas é possível através do movimento labial. O cinema é um meio de asserção.

Contudo, não acho que este sistema seja desvalorizado, pois esta forma de narrar baseada no espaço (que tem inúmeros antecessores na literatura) é uma das maiores ofertas da indústria cinematográfica à humanidade. Não nos devemos esquecer, mesmo que pareça trivial, que se trata de um processo de estruturar o tempo e o tempo é o maior dos mistérios para os nossos sentidos. E não só para os nossos sentidos. Nem mesmo as ciências

mais avançadas nos dão uma explicação real do tempo. A sua origem e a forma como decorre, a evidente impossibilidade de retrocesso, que troça de qualquer simetria, continuam a ser um mistério tão grande para os físicos, que apenas o simplificam através do som do ritmo do relógio, por não o compreenderem realmente. As observações de Santo Agostinho do fenómeno tempo (em que no lugar do som do ritmo do relógio se encontra o Criador) são parcamente superadas pelas ciências naturais. E, se observarmos bem, há espantosamente poucas formas de estruturar o tempo à nossa disposição – a poesia, a literatura, a historiografia, ou seja, a primeira palavra transmitida e depois escrita, e inicialmente também o drama, foram durante muito tempo a única maneira não de alcançar, mas de representar o tempo.

Apenas com esforço se criou algo independente da palavra: a música. E, geralmente aliada a ela, mas menos presente, a dança. Também se fala muito de uma linguagem da música, mas também isto não é muito preciso, e também se trata de um sistema que relaciona os sons de forma a criar-se um contexto em que talvez possa reconhecer-se algo. E também a música não consegue dizer “não”. É claro que o mundo também não, pois o universo também não fala qualquer língua. O “não” atribuído ao Homem é a expressão de uma liberdade que não é reconhecida ao universo. O facto de também à Humanidade muitas vezes apenas restar o “sim” – por mais que seja doloroso – não é naturalmente deste âmbito, mas sim do da filosofia.

E desde 1915, desde Griffith, existe mais um sistema: o filme. Um sistema que apenas foi possível por causa da montagem e com o qual aqueles que descobriram o filme nem sonhavam. Para os Lumière ou para Edison tratava-se apenas da reprodução do movimento, e não do tempo. E se quaisquer globos de cristal servissem como suporte, ninguém teria tido a ideia de cortar. Apenas por acaso e por ser fácil perfurar, cortar e colar a película, foi possível chegar-se à montagem sistemática e, assim, a mais uma forma de reproduzir o tempo, que está para além da mera reprodução de uma continuidade. Também o filme que acabámos de ver é mais uma forma de reprodução, que engloba em 25 minutos toda a Terra e 40 anos. Vê-la talvez nos envolva numa certa melancolia. Sabe Deus para que serve e a que conclusões nos leva esta nova possibilidade que já existe há um século. Talvez apenas nos faça retroceder até às cavernas de Neandertal, de onde não teremos coragem de sair para a luz. Sendo assim, provar-se-ia uma fatalidade.

Seja como for, vejo que o nosso tempo avançou bastante e penso que vou terminar. Espero que tenham ficado com uma ideia do que se passa na história do cinema. Muito obrigado, senhoras e senhores.

Hamburgo, 14. 1. - 16.1. 2006  
TEXTO CEDIDO PELO AUTOR  
TRADUÇÃO DE MARIANA  
WALLENSTEIN

Os filmes: *Autour de la fin du monde* e *Autour de la roue* foram restaurados pelos Archives Françaises du Film no âmbito do plano de recuperação dos filmes antigos do Ministério da Cultura.



Os filmes de Mitchell & Kenyon foram restaurados pelo BFI National Archive. Para mais informações visite o site: [www.bfi.org.uk](http://www.bfi.org.uk)

PRÓXIMO ESPECTÁCULO  
DANÇA SEX 8 E SÁB 9 DE FEVEREIRO

# Swan Lake, 4 acts Lago dos Cisnes, 4 actos

De Raimund Hoghe

Grande auditório · 21h30 · Dur. 2h30 · M/12

“Alinhadas numa fila estão doze cadeiras desdobráveis. E em redor apenas uma sala nua com um negrume vazio e pesado. Não é assim que começa o *Lago dos Cisnes*! Onde está o Jardim, o Castelo, os convivas em vestes festivas? Onde está o aniversariante, o Príncipe Siegfried, cuja maioridade está a ser festejada? Com vozes russas, distante, um som quebrado, um *Lago dos Cisnes* esganiçado em vinil. A ‘Introdução’ de Tchaikovsky bem tenta em vão preencher o vazio dos primeiros minutos. À espera do quê? Por fim chega alguém. Não é o príncipe: trata-se de Raimund Hoghe, o coreógrafo em pessoa. Um duende de negro, metro e meio de altura, corcunda. Será de confiança?

Na pele de ‘Mestre de Cerimónias’ acende uma vela, no fundo do palco, senta-se e aguarda. Até chegar um

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

fotografia: Rosa Frank



segundo homem para esperar com ele, e um terceiro, todos de *t-shirt* e calças. E então chega uma mulher. Saltam à vista os traços refinados do seu rosto, o pescoço elegante, o andar clássico, os sapatos de salto alto. A sua aura de bailarina poderia cair bem a ambos os papéis, a jovem cisne recatada Odile e a negra, fria e calculista Odette, com as suas vibrações provocadoras e magnéticas. Senta-se e faz o mesmo que os demais. Nada.

Estranho jogo. Entre o público sente-se a inquietação. Está prestes a decidir-se, êxito ou fracasso? Talvez seja agora que os primeiros espectadores abandonam a sala. Hoghe sabe como manter a incerteza e leva-a à exaustão. Repentinamente começa o ritual, um sonho hipnotizante onde o ser e o parecer, ilusão e realidade, se fundem. Sempre com trechos da famosa partitura, é fácil deixarmo-nos ir...”

MARIANNE MÜHLEMANN, *DER BUND*,  
18.06.2007 (TRAD. NUNO BOM DE SOUSA)

Este espectáculo obteve da crítica francesa o prémio de melhor espectáculo de dança de 2007.

# CULTURGEST, UMA CASA DO MUNDO

INFORMAÇÕES 21 790 51 55  
WWW.CULTURGEST.PT  
Edifício Sede da CGD  
Rua Arco do Cego  
1000-300 Lisboa

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO  
PRESIDENTE  
Manuel José Vaz  
VICE-PRESIDENTE  
Miguel Lobo Antunes  
VOGAL  
Luís dos Santos Ferro

ASSESSORES  
DANÇA  
Gil Mendo  
TEATRO  
Francisco Frazão  
ARTE CONTEMPORÂNEA  
Miguel Wandschneider  
SERVIÇO EDUCATIVO  
Raquel Ribeiro dos Santos  
Carmo Rolo ESTAGIÁRIA

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO  
Margarida Mota

PRODUÇÃO E SECRETARIADO  
Patrícia Blázquez  
Mariana Cardoso de Lemos  
Jorge Epifânio  
Judite Jória

EXPOSIÇÕES  
PRODUÇÃO E MONTAGEM  
António Sequeira Lopes  
PRODUÇÃO  
Paula Tavares dos Santos  
MONTAGEM  
Fernando Teixeira  
CULTURGEST PORTO  
Susana Sameiro

COMUNICAÇÃO  
Filipe Folhadela Moreira  
Marta Fernandes ESTAGIÁRIA  
Sara Nogueira ESTAGIÁRIA

PUBLICAÇÕES  
Marta Cardoso  
Rosário Sousa Machado

ACTIVIDADES COMERCIAIS  
Catarina Garmona

SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS  
E FINANCIEROS  
Cristina Ribeiro  
Paulo Silva

DIRECÇÃO TÉCNICA  
Eugénio Sena

DIRECÇÃO DE CENA E LUZES  
Horácio Fernandes

ASSISTENTE DE DIRECÇÃO CENOTÉCNICA  
José Manuel Rodrigues

AUDIOVISUAIS  
Américo Firmino CHEFE DE IMAGEM  
Paulo Abrantes CHEFE DE AUDIO  
Tiago Bernardo

ILUMINAÇÃO DE CENA  
Fernando Ricardo CHEFE  
Nuno Alves

MAQUINARIA DE CENA  
José Luís Pereira CHEFE  
Alcino Ferreira

TÉCNICO AUXILIAR  
Álvaro Coelho

FRENTE DE CASA  
Rute Moraes Bastos

BILHETEIRA  
Manuela Fialho  
Edgar Andrade

RECEPÇÃO  
Teresa Figueiredo  
Sofia Fernandes

AUXILIAR ADMINISTRATIVO  
Nuno Cunha