# *O CRÍTICO COMO PROGRAMADOR EN FESTIVAIS*

por Cíntia Gil

Os dois elementos que caracterizarão, de modo mais determinante, a programação de um festival de cinema, independentemente da sua definição quanto a géneros ou durações, são elementos que dizem respeito em primeiro lugar à temporalidade. Por um lado, um festival de cinema estabelece-se em relação directa com uma certa noção de contemporâneo, que analisaremos em seguida; por outro lado, um festival acontece num curto espaço de tempo, ainda que possa ter, ao longo do ano, algumas actividades: nesse tempo uma série de filmes são mostrados em simultâneo, em mais ou menos espaços, implicando portanto uma declinação espacial também determinante.

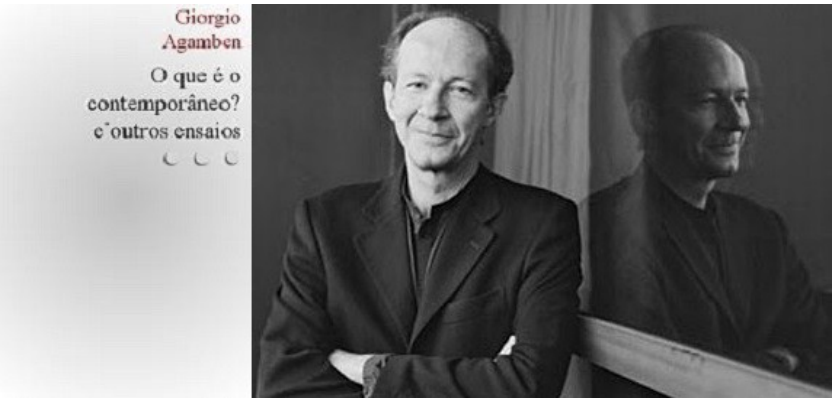
**1.**

Programar um festival de cinema implica, em primeiro lugar, pensar a noção de contemporâneo, mas de que modo as mesmas se articulam com uma noção de história e uma vivência do tempo. Idealmente, o programa de um festival de cinema não é apenas uma amostra do *presente* de uma determinada prática cinematográfica, mas é sobretudo uma articulação entre esse presente e os diferentes modos temporais em que a mesma pode ser pensada, de modo a compreender aquilo que é a sua *contemporaneidade*.

Numa primeira aproximação podemos dizer que a contemporaneidade de um filme é constituída por um complexo de relações espácio-temporais, numa espécie de rede ou constelação, e é precisamente a experimentação dessa rede ou constelação que é procurada num programa de filmes que se atira antes de tudo para o *contemporâneo*. As variáveis em jogo são múltiplas, constituindo o modo como a programação as organiza e apresenta aquilo que determina o fundamento identitário de um festival de cinema.

Recordemos brevemente o sentido do termo *contemporâneo*, e aqui parece-me fundamental a conferência de 2008 de Giorgio Agamben, 'O que é o contemporâneo?'. A primeira definição apresentada da *contemporaneidade*, a partir das noções de inactual e intempestividade de Nietzsche, é-nos já suficientemente

esclarecedora quanto ao conjunto de questões que queremos levantar: *A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.*




A contemporaneidade de um filme reside não na sua estrita *actualidade* (seja ela temática ou mesmo quanto à sua data de produção, ou quanto à tecnologia e/ou dispositivos que utiliza), mas reside sobretudo na capacidade que o mesmo tem de, assumindo uma pertença ao seu tempo, ao seu presente, estabelecer com ele uma relação suficientemente problemática, anacrónica, de modo a trazer à tona precisamente o fundo de *inactualidade* desse mesmo presente. O trabalho de um programador, no contexto de um festival de cinema, é o de reconhecer essa potência e de encontrar, no todo da programação, redes, diálogos entre filmes, tensões que permitam que tal permaneça vivo entre os filmes. A questão do *contemporâneo* na programação de um festival de cinema, joga-se assim não só nos critérios de selecção dos filmes recentes que programa, mas no modo como estabelece, entre esses filmes e também com outros, relações que permitem experimentar, de modo múltiplo, o problema nuclear que reside em pensar o nosso tempo.

Muitos elementos concorrem para a contemporaneidade de um filme, evidentemente, e cabe a cada festival reconhecê-los, seleccionar entre eles aqueles que serão os mais importantes, aqueles a partir dos quais se constroem programas, secções, diálogos e também discursos. Entre a temática, a relação com a

história (inclusive do cinema), a capacidade de repensar ou questionar o campo cinematográfico em que se inserem, as estratégias que encontram para imaginarem o mundo a que referem, os filmes apresentam diferentes perspectivas e *desfasamentos* perante o seu próprio tempo. É tarefa do programador dar a compreender tais elementos, não através do discurso esclarecedor e pedagógico, mas sobretudo através do desenho de relações que os realçam e complexificam. As relações que são estabelecidas entre os filmes determinam o todo da programação: um festival de cinema é uma rede de relações entre filmes que, no seu todo e antes de mais, *imagina* a sua contemporaneidade. E tal é uma tarefa, desde logo, feita a partir da mais radical singularidade: o programador de cinema (individual ou colectivo) é, assim, uma espécie de *visor* sobre o seu tempo que, a partir das relações (de diferentes distâncias, intensidades, geometrias e gramáticas) que estabelece com os filmes, os imagina diagramaticamente, desenhando (*designando*) uma espácio-temporalidade (um mundo) da qual ele mesmo faz parte, da qual não pode escapar, mas em relação à qual não se consegue fixar.

A relação com a história do cinema é portanto, no contexto específico de festivais de cinema, mais diagramática que cronológica: um filme *faz-se* contemporâneo de outro no momento em que eles entram em relação precisamente a partir de uma pergunta pelo presente – a pergunta pela sua condição de inactualidade, pela *parte não vivida do vivido*, pela experiência singular daqueles que com ele descoincidem e dele fazem parte. Encerrar a pergunta pelo contemporâneo dos filmes numa leitura meramente cronológica do presente é iludir aquela que é a sua potência (artística e, evidentemente, política): a de reactualizar a história fazendo-se contemporâneos do seu passado, do passado que os constitui, e consequentemente convocando um presente *crítico*.

O trabalho crítico presente nesta questão temporal própria à programação de um festival de cinema joga-se, assim, numa dupla direcção: por um lado, a determinação da dimensão de *contemporaneidade* de cada filme (a sua radical cisão com o tempo a que pertencem, complexificando-o), por outro lado, a designação de uma rede de relações que estabelecem uma problemática vasta e aberta, que é a pergunta pelo tempo de quem programa e de quem vê os filmes, reconhecendo entre eles a sua *contemporaneidade*.

O trabalho de programação de um festival de cinema é uma tarefa

crítica no sentido em que, ao invés de simplificar e explicar o mundo (enquanto um tempo-espaço determinado), se estabelece a partir da experiência de uma *crise* por relação com esse mesmo mundo, procurando assim experimentar as suas complexidades através do jogo intensivo (no tempo e no espaço), e plurívoco, entre os filmes.

**2.**

A segunda determinação temporal da tarefa de programação de um festival de cinema reside no facto de todo o festival de cinema existir, em cada edição num tempo limitado (um certo número de dias) e num espaço também limitado (um certo número de salas, na maioria das vezes localizadas em diferentes lugares de uma mesma cidade).

Em 'Des espaces autres', Michel Foucault reconhece o cinema como uma possível heterotopia, quando enuncia o terceiro princípio das heterotopias: *L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux mêmes incompatibles. (…) c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions*. Esta noção ajuda-nos a compreender o tipo de experiência que esta determinação espácio-temporal dos festivais de cinema comporta, permitindo-nos também aferir de um outro modo crítico pelo qual eles operam.

A experiência comum de um espectador que frequenta um festival de cinema é sempre marcada pelo facto de, existindo várias salas e

vários filmes em projecção simultânea e em várias sessões diárias, ele ser obrigado por um lado a escolher entre várias projecções possíveis e também a deslocar-se, de modo mais ou menos calmo, entre salas. Esta é uma experiência de intensidade em que se vêem por vezes mais do que uma sessão diária de cinema, em que a escolha dos filmes está muitas vezes determinada não só por interesses pessoais mas também por razões de conveniência geográfica, de horários, etc, mas também por razões de organização da programação (o tipo de *diagramas* e constelações estabelecidos entre os filmes).

O festival de cinema é em si um *topos* que não existe a não ser naqueles dias: um espaço com distâncias e percursos específicos e variáveis segundo a própria programação, que aglomera espaços que normalmente não estão contidos no mesmo *lugar* quanto àqueles que são os percursos quotidianos numa cidade. A Lisboa do Doclisboa é diferente da Lisboa de qualquer um dos outros festivais que aí acontecem, pelo simples facto de a utilização das salas (segundo a programação de cada uma delas) é profundamente diferente, obrigando a percursos diferentes – o centro da cidade muda, do Campo Pequeno à Avenida da Liberdade, e a hierarquia entre os espaços altera-se também. Mas, sobretudo, em todos os festivais, para os seus frequentadores, Lisboa é uma cidade diferente, no sentido em que é de facto vivida, experimentada, de modo diverso. Deste modo, o carácter heterotópico de um festival de cinema reside não só no facto de criar um *topos* no qual coexistem e se relacionam espaços totalmente desligados (e por vezes incompatíveis) no quotidiano (no 'mundo real'), mas também porque esse *topos* tem uma função relativamente ao espaço da cidade na sua normalidade: apresenta-se como uma outra organização da cidade em que o elemento organizativo não é administrativo, económico, financeiro ou de estratificação social, mas o cinema. O cinema como princípio de distribuição das pessoas pela cidade.

Mais ainda, a dimensão heterotópica de todo o festival de cinema comporta ainda um correlato temporal, uma dimensão heterocrónica: a vivência do tempo num festival de cinema é, por diversas razões, uma vivência excepcional. Em primeiro lugar, indo um espectador pelo menos a uma sessão diária, vivencia a experiência de estar todos os dias, durante *aqueles* dias, algumas horas num espaço cuja função é o de mostrar cinema, numa posição restrita (sentado, imóvel), a olhar para um ecrã que projecta um filme como uma certa duração, composto por múltiplas

temporalidades. Em segundo lugar, sendo um festival caracterizado por uma elevada concentração de filmes num curto espaço de tempo, é caracterizado por uma vivência de grande intensidade em que a experiência é de facto de um tempo curto, efémero, próximo do da *festa*. É comum a sensação de imersão e ao mesmo tempo de desfasamento quanto aos ritmos quotidianos das vidas na mesma cidade. Finalmente, e voltando à primeira parte deste texto, sendo um festival constituído por uma espécie de designação diagramática da pergunta pelo contemporâneo, ele é possibilitador de inúmeras experiências quanto ao presente do espectador, através de uma complexa rede de relações que o atiram para lá da vivência quotidiana da actualidade.

Esta dimensão heterotópica dos festivais de cinema implica, portanto, uma dimensão crítica e eminentemente política: todo o festival de cinema é a constituição fugaz de uma topologia alternativa, de uma temporalidade própria que, em relação com "o mundo real", o coloca em perspectiva, afirmando a pergunta pelo seu sentido a partir do cinema nas suas múltiplas vivências.

## 3.

O Doclisboa é um festival com algumas características particulares, fundamentais à compreensão do seu trabalho de programação. Em primeiro lugar, assume o cinema documental como matriz, isto é, desenha-se em torno à pergunta pelo cinema do real, nos seus diferentes momentos e modulações, procurando compreender de que modo este pode ser pensado não enquanto género (categoria muito pouco operativa no que diz respeito à reflexão sobre cinema), mas enquanto prática por relação com o mundo: um cinema que se pensa a partir de uma relação fundamental com o real.

Em segundo lugar, é um festival com uma grandeza algo complexa, com muitas secções, todas elas com identidades diferentes: organiza a programação segundo diferentes secções, competitivas e não competitivas, que dizem mais respeito a modos e práticas do cinema do que a questões temáticas ou de ortodoxia quanto ao que deve ser o cinema documental.

Em terceiro lugar, tem uma forte componente histórica, apresentando sempre no mínimo duas retrospectivas, sendo uma delas de autor e integral, tendo na Cinemateca Portuguesa uma sala cada vez mais preponderante. Mais ainda, nas suas secções paralelas

é cada vez mais comum programarem-se os filmes actuais com filmes de outras épocas, em diálogo.

Em quarto lugar, é um festival com um público muito abrangente, em número, faixas etárias e origens sócio-profissionais, compreendendo assim múltiplas actividades em torno da programação, de debates a mesas redondas, masterclasses e actividades pedagógicas.

Em quinto lugar, espalha-se por 7 espaços muito distintos, um deles na cidade de Almada, do outro lado do rio Tejo, todos eles com públicos específicos (da Cinemateca Portuguesa ao Cinema Municipal, a uma sala de cinema de arte e ensaio, a um cinema em centro comercial que programa *blockbusters* na sala ao lado).

Em sexto lugar é um festival em Lisboa, em Portugal, onde havendo uma larga tradição de cinema existe também uma séria precariedade nas estruturas culturais e no meio profissional, assim como uma severa crise económica e política.

Finalmente, é um festival fundado e construído no contexto da Apordoc, a associação pelo documentário.

Todas estas particularidades obrigam a um trabalho específico de programação que se assume como uma espécie de *mapa* de um tempo-espaço específico, mas sempre a partir de uma premissa fundamental: todo o filme fala, antes de mais, de cinema. Neste sentido, a recusa da limitação de critérios a temáticas ou modos de escrita é fulcral. Simultaneamente, o festival assume-se como

uma proposta concreta de experiência de uma cidade também concreta, durante um período específico de tempo – a programação do Doclisboa é também um olhar (plural) sobre possíveis percursos na cidade.

***Os Mutantes*** (Teresa Villaverde, 1998)

Gostaria de apresentar um exemplo concreto. Em 2014 apresentámos a retrospectiva 'Neo-realismo e Novos Realismos'. Com ela procurámos encontrar um conjunto de filmes, de diferentes épocas e territórios, que nos ajudassem a compreender as determinações fundamentais do neo-realismo italiano, não enquanto período histórico (muito) circunscrito no tempo, mas sobretudo enquanto proposta de cinema na sua relação com circunstâncias específicas. A retrospectiva compreendia filmes desde 1943 –***Gente del Po*** (Michelangelo Antonioni, 1943)– até 2008 –***Adela*** (Adolfo Alix Junior, 2008)– de Itália ao Brasil, do Reino Unido às Filipinas, dos EUA à Roménia, da Índia à China e ao Irão, contando evidentemente com Portugal -***Os Mutantes*** (Teresa Villaverde, 1998) e ***Ossos*** (Pedro Costa, 1997). O desenho das sessões não respeitou critérios cronológicos, mas antes fez-se segundo as diversas ressonâncias que os filmes estabeleciam uns com os outros: por exemplo, ***Apunti su un fato di cronaca*** (Luchino Visconti, 1953) foi programado com ***Adela***.

A pertinência deste programa não estava, creio, numa espécie de curiosidade historiográfica, em que se procurasse a repetição ou mesmo actualização de uma matriz, neste caso a neorealista. Bem diferentemente, o que se procurou foi perguntar como, hoje, podemos pensar questões como a representação do povo, ou as estratégias

ficcionais como aproximação política ao real, através de filmes que, ao longo da história do cinema, fizeram dessas questões matéria cinematográfica propriamente dita, pensando o mundo através delas. Vimos e programámos estes filmes não só como contemporâneos uns dos outros, mas sobretudo como nossos contemporâneos, no sentido em que nos ofereciam um campo suficientemente aberto e generoso para pensarmos o cinema hoje e para pensarmos e concebermos a nossa própria relação com o presente.

Esta experimentação foi levada também à geografia das salas: a retrospectiva não se fechou apenas numa sala, mas foi programada em três salas, uma delas a cinemateca. Programámos assim por regras de *afinidade*, de *boa vizinhança* com outros filmes de outras secções que estavam programados nas diversas salas, já que esta retrospectiva era, no fundo, um dos muitos percursos possíveis através de Lisboa.