

Cinephilia in the digital age - state of the art

Cinefilia na era digital - o estado da arte

Paulo Portugal

NOVA-FCSH, Portugal

Abstract

This study examines the evolution of cinephilia in the digital age, tracing its transformation from the early 20th century avant-gardes to today's dynamic digital landscape. It explores how diverse content, online communities, and new access formats have fostered a 'videosyncratic', interactive, and global cinephile culture.

The research investigates the digital ecosystem that has democratized film consumption and production, encompassing streaming platforms, social networks, and film festivals. This ecosystem has not only expanded access to cinematic heritage but also reshaped the relationship between viewers and films, creating new forms of appreciation and interaction.

Drawing on the works of scholars such as Malte Hagener, Christian Keathley, Antoine de Baecque, and Susan Sontag, the study analyzes the theoretical underpinnings of digital cinephilia and explores the tension between traditional cinephile practices and emerging digital engagements, considering how new technologies have both challenged and enriched film culture.

Ultimately, this research aims to provide a comprehensive assessment of contemporary cinephilia, examining its current state, future prospects, and its role in preserving and revitalizing cinema in the digital era. By doing so, it contributes to our understanding of how digital transformations continue to shape our relationship with film.

Keywords: Cinephilia, Digital Age, Heritage, Archive, Mediation

Introdução

Este estudo examina a evolução da cinefilia na era digital, traçando a sua transformação desde as vanguardas do início do século XX até ao dinâmico panorama digital atual. Explora como a diversidade de conteúdos, as comunidades online e os novos formatos de acesso fomentaram uma cultura cinéfila "videossincrática", interativa e global.

A investigação investiga o ecossistema digital que democratizou o consumo e a produção cinematográfica, abrangendo plataformas de *streaming*, redes sociais e festivais de cinema. Este ecossistema não só alargou o acesso ao património cinematográfico, como também remodelou a relação entre os espectadores e os filmes, criando novas formas de apreciação e interação.

Baseando-se nas obras de estudiosos como Malte Hagener, Christian Keathley, Antoine de Baecque e Susan Sontag, o estudo analisa os fundamentos

teóricos da cinefilia digital e explora a tensão entre as práticas cinéfilas tradicionais e os envoltimentos digitais emergentes, considerando a forma como as novas tecnologias desafiaram e enriqueceram a cultura cinematográfica. Em última análise, esta investigação visa fornecer uma avaliação abrangente da cinefilia contemporânea, examinando o seu estado atual, as perspetivas futuras e o seu papel na preservação e revitalização do cinema na era digital. Ao fazê-lo, contribui para a nossa compreensão de como as transformações digitais continuam a moldar a nossa relação com o cinema.

O estado da arte – e o renascer da cinefilia

A própria história do cinema tem uma história que precisa ser escrita – e constantemente reescrita.
(Malte Hagener, 2024)

O cinema está morto? Ou estará mais vivo que nunca? Se o cinema no seu sentido tradicional está a desaparecer, o que sucede então à cinefilia? Interrogações como estas têm sido recorrentes nos estudos académicos, na área do cinema e dos media, refletindo as transformações operadas no meio cinematográfico em face do crescente desenvolvimento tecnológico.

'End of cinema'. Assim terminava, em 1968, *Weekend*, o filme de Jean-Luc Godard. Bem mais tarde, John Belton assumia a interrogação: "If film is dead, what is cinema?" (Belton, 2015), embora Thomas Elsaesser assinasse o seu aspeto material, argumentando que o cinema digital é apenas uma "tecnologia de conversão de sinal e transmissão de dados" (Elsaesser, 2008, 238). A discussão haveria de superar até uma oposição improdutiva entre analógico e digital, focando a análise na sua natureza "transitória" (Fossati, 2009), até porque "a morte do cinema" tem sido muito exagerada" (Elsaesser, 2016). Em face das constantes alterações das fronteiras dos media, talvez faça sentido a demanda: "o que resta do cinema?" (Gaudreault, 2015). Ainda que no centro do debate epistemológico, a tecnologia se assumia como elemento adquirido da teoria e da estética do cinema, como foi elaborado de formas distintas por vários académicos (Mulvey, 2006, Rodowick, 2007, ou Casetti, 2012).

Este texto evoca uma proposta de investigação mais vasta, precisamente com a intenção de produzir uma reflexão sobre o estado atual da cinefilia. Ou seja, perceber melhor o seu significado, essa sensação de nostalgia, de certa forma elitista, que nos liga às imagens na sua relação com a arte (Hagener, de Valck, 2017, 19). O que será, de certa forma, uma reflexão sobre a atualidade (ou a totalidade?) do

próprio cinema. Faria sentido medir a sua pulsação, procurando sinais de vida entre uma homilia fúnebre à 'morte' de uma forma de arte com 130 anos ou a celebração das suas capacidades de regeneração, convergência e reconfiguração.

A partir da imagem benjaminiana do 'anjo da história' (o Angelus Novus de Paul Klee) e dos remadores de Niklas Luhmann voltados para trás, a avant-garde das primeiras décadas do cinema configurava um movimento em que 'seguia para diante, embora olhando para trás'. Era assim orientada para um futuro imaginado e iminente (uma espécie de futuro anterior) que julgava alcançável, embora obrigada a interpretar e justificar retrospectivamente os seus actos ao ser impulsionada para esse tempo invisível, em que os métodos e resultados frequentemente se dissociavam.

Este estudo combina uma reconstrução histórica clássica com uma análise meta-histórica, viajando a um tempo onde a arte era encarada como um "laboratório dramático", à maneira brechtiana evocada por Benjamin, nomeadamente, a apropriação das tecnologias reprodutivas (fotografia, cinema) reconfigurou campos culturais e exigiu a adopção de meios avançados para cumprir ambições de transformação social, política e económica (Hagener, 2007, 17).

Para repensar a historiografia cinematográfica é necessário articular ferramentas digitais, práticas arquivísticas, reflexão teórica e métodos etnográficos, pensamos num movimento mais amplo que funde o arquivo com a teoria, mesmo sem pretender reescrever a história isoladamente, mas que seja capaz de "identificar e localizar o momento em que se construiu a "unidade" e a "singularidade" de um corpus e a forma como foi legitimado (Cunha, 2024, 27). É que, precisamente, a história do cinema padece de vieses geográficos, temporais e institucionais, favorecendo o cinema de arte e a produção comercial enquanto negligencia práticas não-teatrais (Hagener, Zimmermann, 15). Tal como sucedeu em Portugal, onde "os nossos pioneiros, são sobretudo pioneiros da curiosidade, do espectáculo imediato" (Pina, 1978, 9), já depois de obras-chave como *Maria do Mar* (1930) de Leitão de Barros, e das experiências industriais e comerciais iniciais (Invicta Film, 1910/1917), muito do cinema útil e industrial permanece fora do cânone, aguardando a sua redescoberta e recontextualização.

Em 1982, antes ainda de Peter Greenaway declarar a morte do cinema, pela "entrada do comando remoto na vida doméstica" ¹, Wim Wenders colocava vários colegas cineastas diante de uma câmara de vídeo, no quarto 666 do Hotel Martinez, durante a edição desse ano do festival de Cannes. O objetivo era uma nova interrogação. Desta vez, questionando "será o cinema uma linguagem prestes a perder-se, uma arte à beira da morte?" O resultado daria origem ao filme *Chambre 666*, ilustrado pelas respostas dos vários cineastas. Entre contribuições mais ou menos desencantadas, de personalidades como Godard, Herzog, Fassbinder ou Spielberg, curiosamente, seria Antonioni a sugerir um homem novo, mais adaptado às novas tecnologias. Falhou uma contribuição nesse grupo de cineastas notáveis, a do português Paulo Rocha, que levava

à competição da Palma de Ouro a sua *A Ilha dos Amores* e que teria, por certo, uma visão esclarecida do seu posicionamento sobre o cinema e a tecnologia.

Em boa verdade, *A Ilha dos Amores* até podia ser um título farol no projeto FILMar, caso não tivesse sido já alvo de digitalização (em 4K, em 1996), num laboratório no Japão, com posterior restauro digital no estúdio português IrmaLucia Efeitos Especiais, tendo em vista a sua exibição em Cannes, em 2018, na secção Cannes Classics.

Ainda assim, a gama diversificada de abordagens (e até propostas curatoriais) possibilitadas pela coleção de filmes do arquivo nacional português, aproxima-nos, como explicaremos mais adiante, de uma autêntica redescoberta da cinefilia, dentro do mais avançado estado da arte e da identidade nacional. De que forma? No fundo, como foi referido na introdução, através da diversificação de propostas fora do cânone, abrangendo uma vasta gama de explorações do cinema que escaparam à história mais ampla e inscrição da memória do cinema português, nomeadamente, com tudo o que esses projetos tinham de etnográfico, industrial ou de encomendas políticas e comerciais. Vai nessa linha toda a intenção teórica inscrita na apresentação de coleções audiovisuais, mas também instalações, em que o cinema passa a habitar espaços museológicos e formatos de exposição fora da sala de cinema, atravessando diferentes campos, práticas e contextos coletivos e regionais, bem como as configurações do futuro, onde não se rejeita sequer a intervenção da inteligência artificial.

Em pleno século XXI, o usuário dispõe de ampla liberdade de manuseamento tecnológico, facilitado por uma tremenda diversidade de acesso a plataformas audiovisuais. Marijke de Valck e Malte Hagener sugerem até a expressão videosincrasia, para celebrar essa liberdade criativa. Porque o cinema não é apenas uma película fotográfica que passa por um projetor e é iluminado num ecrã diante de um público, é também o suporte DVD/BluRay, ou um vídeo projetado num museu ou galeria, os conteúdos descarregados da internet para o computador ou *tablet* (Casetti, 2015, 2) - tal como o jornal deixou de ser apenas em papel ou a rádio sintonizada em estações radiofónicas. Ou seja, os media deixaram de estar identificados com um dispositivo em particular.

Quando se fala de 'internet' apreende-se um 'laboratório natural', encarado como "um dispositivo de observação e experimentação oferecido pelo nosso ambiente tecnológico quotidiano" (Leveratto, 2016, 101). Seja em julgamentos de filmes de património difundidos em vídeo-blogs (*Vlog*), mas também em comunidades mais organizadas, como, desde 2015, no site KaraGarga, em que a partilha de ficheiros é privada e a seleção de membros é apenas aceite por convite. Por outro lado, a conversação cinéfila que se vai desenrolando no espaço online permite conceber a "medida da patrimonialização" (Leveratto, 108). É nesse contexto que se realiza uma "operação de mediação" (Frappat, 2016) para o restauro efetuado.

Thomas Elsaesser inspira-se na arqueologia dos media: "a digitalização possa servir como

um dispositivo heurístico, ajudando-me enquanto historiador a deslocar-me em relação a uma série de modos de pensar” (Elsaesser, 2015, 258). Desde logo, pela proximidade do acesso com qualidade a arquivos históricos (o cinema mudo, por exemplo) que levou o autor a encarar o cinema como a “interface cultural” dos media digitais (Elsaesser, 2017). Porque, como ficou definido pelas instituições europeias, “o Cinema É Digital” (Comissão Europeia, 2011, 20).

Em 1995, no século do cinema, já o teórico Lev Manovich lançava a interrogação no seu artigo ‘What is Digital Cinema?’, acabando por sugerir que a “media digital redefine a própria identidade do cinema” (Manovich, 1995, 1), considerando mesmo a tecnologia digital como um “particular caso de animação” (Manovich, 2001, 255) e assumindo a duplicação do realismo cinematográfico com estas palavras: “cada vez mais o ecrã do computador emula o ecrã do cinema”, alertando que, “isto não é um acidente, mas o resultado de uma planificação consciente” (Manovich, 1995, 15). No ano seguinte, surgiu o célebre artigo de Susan, exprimindo o seu sentimento no título “The Decay of Cinema”, embora acabando por sentir-se uma esperança na cinefilia ou num auspicioso “cine-love”.

Ao longo do século XXI, o debate cibernético foi sintetizado por David N. Rodowick da seguinte forma:

“A rápida emergência dos novos media como forma de indústria e, talvez até, uma forma de arte, levanta uma questão mais perigosa em relação aos estudos de cinema. É verdade que o século XX foi, sem dúvida, o século do cinema, mas será que o tempo do cinema já acabou? Nesse caso, o que fazer com a ainda pouco amadurecida área dos estudos de cinema?” (Rodowick, 2007, 28).

Nesta parte dedicada a um diálogo bibliográfico, centra-se o debate de ideias no conjunto de autores referenciados, como Walter Benjamin, ao reclamar a ‘morte da aura’ diante da reprodução mecânica da arte; Lev Manovich, com um ponto de vista oposto, considerando até que o digital redefine a própria identidade do cinema; Douglas Davis, propondo uma revisão do conceito benjaminiano de aura, ao sublinhar que a digitalização transfere a aura do original para a cópia (Davis, 1995).

Numa outra esfera, Jacques Aumont e Raymond Bellour, embora cada um com o seu ponto de vista, defendem uma aproximação ontológica do cinema. E na abordagem da evolução da prática arquivística, é incontornável o nome de Eileen Bowser, cujos trabalhos (como A Handbook foi Film Archives, escrito de parceria com John Kuiper) permitem um valioso acompanhamento histórico da atividade dos arquivos.

A teórica e feminista Laura Mulvey cita precisamente Manovich, na sua obra *Death 24x a Second – stillness and the moving image*, para recordar como “a animação do século XX se tornou num repositório das técnicas da imagem em movimento do século XIX deixadas para trás pelo cinema” (Manovich,

1995, citado Mulvey, 2011, 20). Ainda que prefira a expressão ‘comodificação do corpo’ (Mulvey, 2011, 12) quando pensa na representação da dimensão tecnológica e da viragem para o digital. Esta pesquisa dos novos limites das imagens em movimento, suscita um alargamento do horizonte de percepção que vem definido como uma “nova representação da realidade” (Mulvey, 3) que permite a intermediação entre o cinema e a pintura.

Mulvey ausculta as potencialidades do cinema digital, sobretudo a sua capacidade de ‘pausar’ a imagem, algo que comparou à “presença fantasmática do fotograma de celuloide” (Mulvey, 2006, 26). Apesar do anacronismo técnico, devolve o significado primário do cinema ao referir que “a medida que o fluxo do cinema é deslocado pelas forças que atrasam a sua velocidade, o espectador é afetado, reconfigurado e transformado para que filmes antigos possam ser vistos com novos olhos e uma tecnologia digital” (idem). A autora considera que “a chegada da tecnologia digital deu um novo significado à representação da realidade” (idem, 9), com o cinema digital a contribuir para uma “desintegração narrativa” (idem).

Ainda assim, o renascimento da cinefilia não deverá descurar o suporte material do cinema. Precisamente aqueles elementos originais preservados nas condições ideais dos arquivos e que permitiram até assegurar um futuro mais longo do digital, pelas novas cópias que poderão ser retiradas, dos negativos originais, e assim dar origem aos novos ‘originais’ no atual formato DCP. E poderá até gerar novas interações analógicas, como aquelas exibidas durante a Eye International Conference 2024, em particular, com o exemplo do ‘Festival on Film Festival’, promovido pelo British Film Institute, com a intenção de proporcionar ao público uma experiência imersiva com o suporte analógico.

Aliás, na linha de quem defende a manutenção de ambos os formatos, pois “o futuro da prática fotográfica na era do digital desenha-se provavelmente fora dos grandes fabricantes e da indústria pesada do século passado” (Nicomemos, 2023, 272).

O que é a cinefilia no século XXI?

Existe no cinema um cânone de obras de arte importantes e que, como consequência, mal prestou atenção a objetos considerados simples, como filmes encomendados.

(Hediger, Hoof, Zimmermann, 2024)

Foi Thomas Elsaesser quem sugeriu encarar esse ‘amor que nunca morre’ e que liga o presente ao passado, concebendo as novas tecnologias como uma forma de ativação da memória. Pois esse sentimento é algo que tem insistido adaptar-se às diversas vicissitudes do cinema. É então no cruzamento do primeiro cartel do século XXI que importará colocar as seguintes questões: a que corresponde hoje, em 2024, a cinefilia na era digital? E quais as configurações que enforma o arquivo de cinema português?

Bem diferente da diversidade que o conceito foi sofrendo ao longo dos últimos 25 anos, propulsionado pela multiplicação e diversidade de dispositivos tecnológicos que foram ativando diferentes relações com a imagem em movimento. Hoje em dia, já não limitado ao convívio nas cinematecas e cinemas de nicho, mas de uma forma expressiva através de usuários em casa, desfrutando de múltiplos ecrãs e plataformas. Mas também do convívio particular em festivais de cinema, nomeadamente, os eventos de cinema de património, são uma forma saudável de “construir a nova cinefilia”

Malte Hagener e Marijke de Valck assinalam a contribuição dos movimentos avant garde, entre as duas guerras (Hagener, 2007, 2014), bem como a alternativa ao cânone da cinefilia elitista da *nouvelle vague*, nos anos 60, encarada como “o amor de uma prática” (Baecque, 2003, 3) e dominada pela ‘política dos autores’ nas edições dos Cahiers du Cinéma e Positif. Um amor avassalador e transformador que levaria mesmo Jean-Luc Godard a sentenciar que se comprometia não a fazer “filmes políticos, mas a fazer filmes de forma política”.

Nesse sentido, a tendência da cinefilia contemporânea passa além das pequenas comunidades elitistas dos anos 50 e 70, para iniciar novas práticas não institucionalizadas. Sobreretudo, relacionando o presente com o passado, como sucede na cinefilia contemporânea, devidamente implicada nos avanços tecnológicos:

“O amante do cinema de hoje adota e usa novas tecnologias, ao mesmo tempo que recorda e cuida com nostalgia dos formatos de media desatualizados. É esta simultaneidade de diferentes formatos e plataformas tecnológicas, posições de sujeito e encontros afetivos que caracteriza a prática atual denominada “cinefilia” (Hagener e Valck, 2005, 22).

Pois, “se a cinefilia deu origem às primeiras histórias do cinema, como defendem, então cabe-nos agora, na era pós-cinefílica, olhar para trás e traçar a história da própria cinefilia, construir, nas suas palavras, “uma história da história do cinema”. (Keathley, 2006, xxi).

O Projeto FILMar interliga-se com diversos elementos aqui investigados: sejam as novas formas de expressão da cinefilia em plena era digital, ou as possibilidades renovadas de acesso e interligação com o arquivo e o cinema de património. Isto acontece numa altura em que continuam os debates sobre as alterações de suporte do filme, entre o analógico e as várias vertentes do digital - o suporte DVD/BR, o DCP (o formato atual do filme) e, claro, os ficheiros de dados. Dadas as inúmeras possibilidades de estudo e descoberta que a digitalização permite, abre-se aqui um espaço de análise, no sentido de potenciar formas críticas de refletir a relação interdisciplinar entre a arte e os seus públicos.

A cinefilia do pós-guerra, em vigor sobretudo entre as décadas de 1950 e 1960, cristalizou numa força cultural poderosa centrada na Europa, sobretudo

em França, nos cineclubes, cinemas de repertório e através de revistas especializadas, como os Cahiers du Cinéma, fundada em 1951, que formaram uma geração de realizadores que desejaram ser críticos e que defenderam o cinema como forma de arte moderna. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, sob a tutela de André Bazin.

Desse meio surgiu a teoria do autor, afirmada com força no ensaio de Truffaut de 1954 “Une certaine tendance du cinéma français” e defendida por Bazin, que sustentava que o realizador funciona como o autor criativo principal de um filme; privilegiavam-se temas pessoais recorrentes e uma mise-en-scène distintiva em vez do argumento ou do contexto industrial. Os Cahiers foram responsáveis pela reabilitação da história do cinema promovendo realizadores do estúdio de Hollywood, como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Orson Welles ou Billy Wilder, transformando géneros comerciais em objetos de estudo estético sério, remodelando assim o cânone emergente. Privilegiavam-se os métodos do movimento combinados numa análise formal minuciosa, a partir do trinómio câmara, montagem e composição, reavaliando obras negligenciadas e promovendo um debate fervoroso. Contudo, esse impulso canónico teve limites: inclinou-se para o masculino, ocidental e centrado no autor, marginalizando cinemas não ocidentais ou mesmo o documentário. A cinefilia contemporânea vai negociando esse património enquanto expande repertórios e práticas participativas além do cânone de meados do século.

No seu artigo *Restoration as Reimagining History* (2020), a curadora e arquivista Cicilia Cenciarelli (Cineteca de Bolonha e Il Cinema Ritrovato) serve-se justamente do pensamento de André Bazin, nomeadamente do seu famoso texto, *A Ontologia da Imagem Fotográfica* (1958), para associar ao restauro de filmes a tentativa da humanidade em lutar contra a decadência física e, de alguma forma, superar a morte inevitável. Embora apontando que o famoso crítico francês tivesse “ignorado totalmente a decadência física e química do filme” (Cenciarelli, 2020).

Esta será também uma oportunidade para estudar o conceito. Como salienta Hagener, o cinéfilo do século XXI tanto adota as novas tecnologias, como demonstra cada vez mais um interesse arqueológico, procurando sobretudo a novidade em formatos desatualizados e contemplando nessa simultaneidade inúmeros encontros afetivos (Hagener, 2005, 22). Algo que se aproximará até das hipotéticas descobertas a fazer na coleção FILMar.

Os estudos artísticos e as práticas de mediação enfrentam o desafio de navegar um ambiente onde a arte é simultaneamente um produto, um processo e uma prática que transcende fronteiras culturais, temporais e espaciais. Nesse sentido, as tecnologias digitais, juntamente com a reavaliação crítica das narrativas e categorias tradicionais, convidam a uma constante renegociação do que constitui a arte e como ela é experimentada na sua constante evolução.

A cinefilia digital – um projeto cultural e ativista

A nova cinefilia quer multiplicar a diversidade das vozes e subjetividades.

(Shambu, 2019)

Pressupondo uma ponte entre um período de cinefilia clássica e pós-moderna, aceitamos essa 'paixão pelo cinema' que supera as diversas transformações tecnológicas da imagem em movimento assumidas pelos 'novos media'. Em todo o caso, "estas formas contemporâneas diferem dos momentos 'históricos' ou clássicos" (Jullier e Leveratto, 2012, 144), em que os cineastas da nouvelle vague se assumiam como modelos, embora criando o seu próprio nicho, como um "monopólio de transmissão de cultura cinematográfica" (idem). Eles ignoram o impacto e a dimensão e diversificação da cultura pessoal, onde a cinefilia se alimenta dos "objetos fílmicos mais singulares" (idem). Até à 'decadência do cinema', como acentuou Susan Sontag. Só que a autora não proclamava uma morte do cinema, mas da cinefilia. Pois a expressão 'decadência' referia-se a um 'certo cinema' em detrimento da homogeneização oferecida pela internet e pelas formas alternativas da experiência cinematográfica.

Jonathan Rosenbaum e Adrian Martin procuraram relativizar essa tendência, entre o "sair" ou "ficar em casa", em *Movie Mutations*, uma coletânea de correspondência trocada entre críticos de cinema e cineastas espalhados pelo globo. O mesmo formato de "conversas", entre notáveis autores como Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander

Horwath e Michael Loebenstein, questionou em 2008, o valor da curadoria e o papel do arquivo, em *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Em ambos os casos, registando contribuições relevantes quando ao papel da cinefilia na abordagem do arquivo. Eles procuram "o que os cinéfilos (e, em alguns casos, os cineastas) de todo o planeta têm em comum e o que podem gerar, ativar e explorar ligando-se de várias maneiras" (Rosenbaum, 2003, vi.). Mesmo que este modelo, mais ou menos idealista, esteja a ficar distante da verdade. Pois, cada vez mais pessoas assistem a filmes no pequeno ecrã da televisão (seguindo a emissão ou um filme em DVD), do que no grande ecrã da sala de cinema. O crítico revela-se mais otimista, diante dos "paradigmas emergentes" da cinefilia, pois considera que podem aplicar-se em quase todo o mundo.

Segundo Colin MacCabe, "o nosso presente cultural é tão valioso como o nosso passado cultural" (MacCabe, 1999, vii). Ele invoca a Divina Comédia, de Dante, para encarar uma nova categoria de leitores/espectadores, contemplando os "volgari e non litterati", como fizera no seu tempo Dante Alighieri. "Um dos aspectos mais relevantes na obra de Dante é a descrição do realismo da sua época, já no final da Idade Média, mas em que as suas personagens se aproximam das condições de vida dos sobreviventes do pós-guerra, no fundo, do neorealismo captado

pelo cinema" (Portugal, 2021, 34). Será através do acesso possibilitado pela digitalização que se perfilam as questões de educação do público e de uma recuperação do arquivo do cinema nacional.

Um dos focos do debate sobre a cinefilia na era digital foi mantido na publicação online *Senses of Cinema*, a partir de 1999, dedicando mesmo um trabalho intitulado "Permanent Ghosts: Cinephilia in the Age of the Internet and Video". No "Essay 2", incluído no dossier, Theodoros Panayides sublinha esses 'tempos de mudança', centrando a diferença na transformação operada pela era do vídeo e por um "controle" do dispositivo, como forma de se afastar de uma certa 'era dourada' da cinefilia, essencialmente ligada ao público americano sofisticado e urbano. Pois, como refere Panayides, "pensar que a atual tendência dominante em Hollywood marca a sentença de morte da cinefilia está a cair na armadilha do 'Fim da História' de Francis Fukuyama" (Panayides, 2000). Por seu turno, Bryant Frazer, no "Essay 5", sublinha precisamente esse lado do "controle completo" e da criação de uma "nova escola" assente numa cinefilia online e home movie (Frazer, 2000). Girish Shambu, o docente e crítico indiano (Criterion Collection, Film Quarterly) considera-se mesmo 'mediado' pela partilha de opiniões na internet, redes sociais, em *blogs, vlogs, vídeo essays*, salientando que através desse acesso diário "fazem-me saltar de uma imagem a outra, de um ensaio a outro, de uma ideia a outra, de uma centelha de curiosidade a outra" (Shambu, 2014).

Se considerarmos a cinefilia como resultado da transformação digital, importará dar vida nova às descobertas, digamos assim, 'arqueológicas', de parte do arquivo cinematográfico português depositado no ANIM. Pois esse será também um ato de cinefilia que permitirá a proximidade de obras mais raras, contribuindo para um conhecimento da história, das tradições e da identidade nacional. Por exemplo, a divulgação em cineclubes, escolas ou entidades artísticas, segundo os objetivos do FILMar.

Por outro lado, a mediação artística no cinema é essencial para a criação de uma relação significativa entre a obra e o espectador. Nesse sentido, os mediadores artísticos, curadores de festivais, críticos de cinema e educadores, utilizam frequentemente plataformas digitais para introduzir o público a novos trabalhos e fornecer contextos críticos e culturais que enriquecem a experiência cinematográfica. Esta mediação é crucial para sustentar e expandir a apreciação do cinema enquanto forma de arte. Até porque, apesar de todas as mutações, transições, arranjos espaciais e reconfigurações possíveis, o cinema continua a ser "um objeto a ser descoberto" (Casetti, 2015, 214). Mesmo que um dia possamos vir a perguntar "o que resta do cinema"! (Aumont, 2011, 31).

Notas Finais

¹ A declaração ocorreu em 2007, durante o festival de Pusan, na Coreia do Sul - <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema-and-blames-the-remotecontrol-zapper-394546.html>. Endereço online - <https://karagarga.in>

The Decay of Cinema, o artigo na revista do New York Times, publicado no dia 25 de fevereiro de 1996.

Bibliografia

Aumont, Jacques (2012). *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: J. Vrin.

Baeque, Antoine (2003). *La Cinéphilie: Invention d'un Regard, Histoire d'une Culture, 1944-1968*. Paris, Librairie Arthème Fayard.

Belton, John (2014). "If Film is Dead, What is Cinema?" Screen, 55(4). <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/55/4/460/1728611?redirectedFrom=fulltext>

Bellour, Raymond (2012). *La querelle des dispositifs*. Cinéma, installations, expositions. Paris: P.O.L.

Benjamin, Walter (2010). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Mecanizada*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Benjamin, Walter (2017). *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Bowser, Eileen e Kuiper, John (1991), *A Handbook for Film Archives*. Londres e Nova Iorque, Garland Publishing.

Casetti, Francesco (2015). *The Lumière Galaxy*. New York: Columbia University Press.

Casetti, Francesco (2012). "The Relocation of Cinema." NECSUS – European Journal of Media Studies vol. 2 (Novembro 2022). <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>.

Cenciarelli, Cecilia (2020). *Restoration as Reimagining History*. The Criterion Collection. <https://www.criterion.com/current/posts/7132-restoration-as-reimagining-history>

Cherchi-Usai, Paolo (2001). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institut.

Cunha, Paulo (2024). *Uma Nova História do Novo Cinema Português*. Lisboa: Fora de Jogo.

Davis, Douglas (1995). "The Work of Art in the Age of Digital Reproduction". Leonardo, 28(5), Third Annual New York Digital Salon, 381-386. (URL: <https://www.jstor.org/stable/1576221> (Acedido a 21 de Dezembro 2022)).

De Valck, Marijke de, Hagener, Malte (Eds.). (2005). *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam. Amsterdam University Press.

De Valck, Marijke, Damiens, Antoine (Eds.). (2023). *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. Utrecht, Palgrave Macmillan.

Elsaesser, Thomas (2016). *Film History as Media Archeology – Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Elsaesser, Thomas e Hagener, Malte (2015). *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge.

Fossati, Giovanna (2009). *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press/Nederlands Filmmuseum.

Frappat, Marie (2016). *Histoire(s) de la Restauration des films*. Paris: Open Forum.

Gaudreault, André (2015). *The End of Cinema? A Medium in Crisis in a Digital Age*. New York: Columbia University Press.

Hagener, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and The Invention Of Film Culture 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hagener, Malte (2014). "Como a Nouvelle Vague Inventou o DVD : cinefilia, novas vagas e cultura cinematográfica na era da disseminação digital". Aniki. Vol 1. Nº1: 73-85. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.61>.

Hagener, Malte e Zimmermann, Yvonne (Eds.). (2024). *How Film Histories Were Made. Materials, Methods, Discourses*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Jullier, Laurent. e Leverto, Jean-Marc (2012). "Cinephilia in the Digital Age", (143-154, 262-265), *Audiences, Ian Christie dir., coll. "The Key Debates. Mutations and Appropriations in European Film Studies"*, Vol. III, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Keathley, Christian (2006). *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Indiana University Press.

Manovich, Lev (2001). *Language of New Media*. London, MIT Press.

Manovich, Lev (1995). "What is Digital Cinema? Cinema, the Art of the Index. <https://shorturl.at/iuLIC>.

Mulvey, Laura (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres, Reaktion Books.

Nicodemos, Monise (2023). *Le Cinéma Argentique au XXIe Siècle – Obsolescence et réinvention*. Presses Universitaires de Provence, Provence.

Portugal, Paulo (2021). "Viagem, Desvio, Transfiguração - o monólogo interior como acto de resistência no renascimento da mise-en-scène." [Tese de mestrado, Nova-FCSH], Repositório Universidade Nova. <https://run.unl.pt/handle/10362/136352>.

Rodowick, David N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Rosenbaum, Jonathan, Martin, Adrian (eds.) (2003). *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. Londres: British Film Institute.

Shambu, Girish (2014). *The New Cinephilia*. New York, Caboose.

Sontag, Susan. (1996), "The Decay of Cinema." New York Times, Fevereiro 25, secção 6: 60.