

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

ADRIANO RAMALHO GARRETT

**A CURADORIA EM CINEMA NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO: Festivais de Cinema
e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012)**

SÃO PAULO

2020

ADRIANO RAMALHO GARRETT

**A CURADORIA EM CINEMA NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO: Festivais de Cinema
e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Sheila Schvarzman.

SÃO PAULO

2020

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

c Ramalho Garrett, Adriano
A CURADORIA EM CINEMA NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO: Festivais de Cinema e o Caso da
Mostra Aurora (2008-2012) / Adriano Ramalho Garrett. -
2020.
176f.

Orientador: Sheila Schvarzman.
Dissertação (Mestrado em Comunicação - Audiovisual) -
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.
Bibliografia: f.

1. Festivais de cinema. 2. Curadoria em cinema. 3. Cinema
Brasileiro Contemporâneo. 4. Mostra Aurora. 5. Estudos de
Festivais de Cinema.

CDD

ADRIANO RAMALHO GARRETT

**A CURADORIA EM CINEMA NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO: Festivais de Cinema
e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Sheila Schvarzman.

Aprovado em 18/06/2020

Profa. Dra. Sheila Schvarzman (orientadora) | UAM

Prof. Dr. Rogério Ferraraz | UAM

Profa. Dra. Maria Teresa Mattos de Moraes | UFF

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Universidade Anhembi Morumbi, pela bolsa de estudos concedida.

À professora e orientadora Sheila Schvarzman, pela confiança depositada em mim desde o primeiro momento que lhe apresentei este projeto.

Às colegas e aos colegas de pós-graduação, em especial Camila Cattai, Felipe Abramovictz e Gabriela di Bella, por todas as trocas ao longo dos últimos dois anos.

A todos os professores do PPGCOM com quem pude conviver ao longo destes últimos dois anos (Jamer Guterres, Laura Cánepa, Maria Ignês Carlos Magno, Vicente Gosciola).

Aos professores Rogério Ferraraz e Tetê Mattos, pelas contribuições realizadas na banca de defesa desta dissertação.

À minha mãe Cristina, exemplo maior, pelo amor e pela inspiração perenes.

Ao meu irmão Gabriel e a meu pai Alexandre, pelo apoio incondicional.

A Amaranta Cesar, pela generosidade, pelas reflexões fundamentais e por ter me fornecido o estalo inicial para esta pesquisa.

A Cleber Eduardo, Eduardo Valente, Jaqueline Beltrame, Junia Torres e Marcelo Ikeda, por cederem tempo e atenção para as entrevistas que realizei ao longo do processo de pesquisa.

A todas as pessoas que, de forma direta ou indireta, demonstraram apreço pelo trabalho do *Cine Festivals*, sem o qual esta dissertação não existiria.

A todas as pessoas que colaboraram com o *Cine Festivals* ao longo de sua trajetória, por darem um sentido coletivo a uma obstinação inicialmente pessoal.

Ao Christian Costa e ao Ivan Oliveira, pela ajuda na transcrição das entrevistas, pelos litrões e pelo *zoinho de kajuru*.

Ao Felipe Martins, pelo suporte essencial no processo de saída da primeira quarentena.

À Alice Name Bomtempo, pelas caminhadas e conversas sem hora pra acabar e pelo apoio de sempre.

Ao Renato Silveira, pelas palavras precisas e afetuosas no momento mais difícil do processo de escrita desta dissertação.

Ao Rodrigo Pinto, pela leitura cuidadosa, pela amizade e pelo incentivo constante.

A Agnès Varda e Abbas Kiarostami, por me permitirem acessar outras sensibilidades.

Ao Dimas Cravalanças, pela viagem no tempo que me levou a fazer na minha primeira Mostra de Tiradentes, em 2014, depois da qual nunca mais fui o mesmo.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a mapear e conceituar as transformações do trabalho de seleção e programação em festivais de cinema brasileiros no século XXI, quando o termo “curadoria” se tornou usual no campo cinematográfico nacional. Partindo de uma proposta de divisão entre conceitos de curadoria *lato sensu* (a existência, inerente a qualquer festival de cinema, de algum tipo de seleção e programação) e *stricto sensu* (com características como o estabelecimento de um recorte conceitual, a publicização do trabalho curatorial, o pensamento de conjunto, o entendimento histórico, a especialização e a continuidade), destacamos eventos que entendemos se encaixar nesse último grupo, como o forumdoc.bh, a Mostra do Filme Livre, o Cine Esquema Novo, a Semana dos Realizadores e o CachoeiraDoc, situando-os dentro de um contexto mais amplo de mudanças no audiovisual brasileiro. Como estudo de caso, dedicamos especial atenção às particularidades da trajetória da Mostra Aurora – seção competitiva da Mostra de Cinema de Tiradentes voltada a cineastas em início de carreira em longas-metragens – em seu período de formação e consolidação (2008-2012), analisando as proposições trazidas pelo curador Cleber Eduardo e a maneira como elas participaram e influenciaram as cadeias de produção e recepção crítica do cinema brasileiro no período estudado, revelando uma nova geração de realizadores que com o passar do tempo também ganha relevância em outros festivais de cinema nacionais e internacionais.

Palavras-chave: Curadoria em cinema. Cinema Brasileiro Contemporâneo. Mostra Aurora. Festivais de cinema. Cinema Independente Brasileiro.

ABSTRACT

This essay proposes to map and conceptualize the transformations of the selection and programming work in Brazilian film festivals in the 21st century, when the term “curatorship” became common in the national cinema field. Starting from a proposal of division between concepts of *lato sensu* curatorship (the existence, inherent to any film festival, of some type of selection and programming) and *stricto sensu* curatorship (with characteristics such as the establishment of a conceptual framework, the publicization of curatorial work, joint thinking, historical vision, specialization and continuity), we highlight events that we understand as part of this last group, such as *forumdoc.bh*, *Mostra do Filme Livre*, *Cine Esquema Novo*, *Semana dos Realizadores* and *CachoeiraDoc*, placing them within a broader context of changes in Brazilian audiovisual. As a case study, we dedicate special attention to the particularities of the trajectory of *Mostra Aurora* - competitive section of the *Tiradentes Film Festival* aimed at filmmakers in the beginning of their careers in feature films - in *Aurora*'s period of formation and consolidation (2008-2012), analyzing the propositions brought by the curator Cleber Eduardo and the way those propositions participated and influenced the “production chain” and the critical reception of Brazilian cinema in the studied period, revealing a new generation of directors which over time also gains relevance in other national and international film festivals.

Key-words: Film Festival Studies. Film Curating Studies. Brazilian Contemporary Cinema. Film Programming. *Tiradentes Film Festival*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A GÊNESE DOS FESTIVAIS EUROPEUS E AS TRANSFORMAÇÕES DA CURADORIA	6
1.1 Expografia e seleção de obras nos Salões franceses	8
1.2 O espectador de cinema: das primeiras décadas à criação dos festivais	12
1.3 Veneza, Cannes e a consolidação do modelo de festivais	16
1.4 A curadoria nos festivais europeus: da terceirização à especialização	20
2. A CURADORIA NOS FESTIVAIS BRASILEIROS	28
2.1 Os primeiros festivais	28
2.2 Do discurso da diversidade à afirmação das particularidades	30
2.3 A curadoria em evidência – cinco exemplos	38
2.4 Características curatoriais	52
3. AURORA DE UMA MOSTRA	56
3.1 Guinada curatorial: o reposicionamento da Mostra de Cinema de Tiradentes	56
3.2 Uma aposta geracional e estética	68
3.3 “ <i>Establishment</i> do cinema pequeno”: influência, repercussão e reconhecimento	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
ENTREVISTAS REALIZADAS PELO AUTOR	100
ANEXO A – Entrevista com Cleber Eduardo	101
ANEXO B – Entrevista com Amaranta Cesar	125
ANEXO C – Entrevista com Eduardo Valente	140
ANEXO D – Entrevista com Jaqueline Beltrame	153
ANEXO E – Entrevista com Junia Torres	160
ANEXO F – Entrevista com Marcelo Ikeda	167

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Exposition au Salon du Louvre en 1787</i>	10
Figura 2 – Fotografia do <i>Salon des Independants</i> , Bruxelas, 1914	11
Figura 3 – Fotografia da exposição inaugural do MoMa - Museu de Arte Moderna	11
Figura 4 – Pôster oficial da Exposição da Arte Cinematográfica de 1932	17
Figura 5 – Claude Lelouch, Jean Luc-Godard, François Truffaut, Louis Malle e Roman Polanski no Festival de Cannes, em 1968	24
Figura 6 – O Cine Tenda, principal espaço de exposições da Mostra de Cinema de Tiradentes, em 1999 e 2006	57
Figura 7 – Catálogos da Mostra de Cinema de Tiradentes, da 10ª edição (2007) até a 16ª edição (2013)	66

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Evolução Quantitativa dos Festivais Brasileiros (1999-2009)	37
Tabela 2 – Filmes exibidos na Mostra Aurora (2008-2012)	75
Tabela 3 – Seleções internacionais de filmes e cineastas exibidos na Mostra Aurora (2008-2012)	86
Tabela 4 – Tipos de coberturas realizadas pelos jornais <i>O Estado de S. Paulo</i> e <i>Folha de S. Paulo</i> sobre a Mostra de Tiradentes (2008-2012)	89

INTRODUÇÃO

Em outubro de 2013, quando coloquei no ar o site *Cine Festivals*¹, estava motivado por dois aspectos principais: em primeiro lugar, o crescimento contínuo do número de festivais de cinema com ocorrência regular no Brasil²; junto a isso, um entendimento de que este segmento era pouco ou mal explorado pela mídia. Minha intenção era buscar particularidades dentro da cobertura crítica e jornalística desses eventos cinematográficos, mas o fato é que não sabia ao certo onde e como encontrá-las.

É nesse contexto que começo a perceber um movimento de valorização do debate sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros. Logo no primeiro evento fora de São Paulo em que o *Cine Festivals* esteve presente, a Mostra de Cinema de Tiradentes de 2014, o curador Cleber Eduardo³ falou em entrevista ao meu colega Ivan Oliveira sobre a diferença que via entre a curadoria de Tiradentes e a de eventos como o É Tudo Verdade e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo:

O que eu acho que aconteceu na Mostra [Internacional de Cinema] de São Paulo, e aconteceu em vários festivais, diria que um deles é o É Tudo Verdade, é que, no crescimento dessas programações, perdeu-se o recorte curatorial. Você entra numa sessão, olha e fala: “Espera, mas por que este filme está aqui?”. Não é por ser bom ou ruim, mas por que aquela característica de cinema está nessa programação? Aí eu já acho que há uma falta de curadoria. (...) O que move o meu trabalho não é tanto a minha visão específica de cinema ou meu gosto cinematográfico, mas uma certa clareza, que vai sendo construída ano a ano, sobre o que é o festival e com quais filmes podemos continuar fazendo o festival ser o que ele é. (EDUARDO, 2014, n.p.)

-
- 1 O Cine Festivals (cinefestivals.com.br) é um site com foco na cobertura do cinema independente contemporâneo, com especial atenção para a produção brasileira de curtas, médias e longas-metragens. O veículo já realizou a cobertura de eventos como o Festival de Brasília, a Mostra de Tiradentes, a Mostra de São Paulo, a CineBH, a CineOP e o Olhar de Cinema. Seu conteúdo é composto por entrevistas com cineastas e outros profissionais do meio cinematográfico – vindos de áreas como a curadoria, a fotografia e o som, além de críticas de filmes exibidos no circuito de festivais e reportagens especiais sobre temas ligados ao cenário do cinema independente brasileiro.
 - 2 De acordo com o Fórum dos Festivais, o número de festivais brasileiros saltou de 38, em 1999, para 243, em 2009 (LEAL, MATTOS, 2011, p. 22).
 - 3 Cleber Eduardo é jornalista com mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Foi crítico de cinema do jornal O Diário Popular (1992-1997), da revista Época (1998-2006) e colaborador de veículos como Correio Braziliense, Revista Bravo e Revista Contracampo, além de fundador e editor da Revista Cinética (2006-2010). É professor, desde 2008, das disciplinas teóricas e práticas de cinema, com ênfase em documentário e cinema brasileiro, no curso de Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. Foi curador da Mostra de Cinema de Tiradentes entre 2007 e 2019.

As impressões de “perda de recorte curatorial” e de “falta de curadoria” associadas por Eduardo a festivais mais antigos e com caráter panorâmico contrastavam com as elaborações sobre o tema demonstradas não só pela Mostra de Tiradentes naquele momento, mas também por um grupo de festivais mais recentes, criados já no século XXI. Estavam entre eles o CachoeiraDoc (CESAR, 2017a, n.p.; CESAR, 2017b, n.p.), o Olhar de Cinema (ALMEIDA, 2017, n.p.), a Semana dos Realizadores (QUEIROZ, 2017, n.p.) e a Mostra do Filme Livre (WHITAKER, 2018, n.p.), sobre os quais realizei ao longo dos últimos anos entrevistas com responsáveis pela curadoria, buscando tratar de maneira abrangente a respeito das especificidades dessa atividade. Essas conversas publicadas no *Cine Festivals*, somadas à ocorrência cada vez maior de mesas de debate e outras atividades relacionadas ao tema da curadoria em alguns festivais cinematográficos⁴, constituem o impulso inicial para a realização desta dissertação.

Partimos de um entendimento de que “o trabalho e o exercício crítico de curadoria em festivais de cinema, ainda que nem sempre tenha sido batizado sob a alcunha de ‘curadoria’, é tudo menos recente” (ALMEIDA, 2018, n.p.), visto que o modelo dos festivais de cinema iniciado por Veneza em 1932 e consolidado no pós-Segunda Guerra Mundial (década de 1940) a partir da Europa sempre demandou algum tipo de seleção e programação de filmes. Para definir mais precisamente o que mudou no tipo de curadoria proposta pelos festivais brasileiros estudados por esta dissertação, observamos a trajetória histórica de diferentes eventos do tipo e pudemos constatar as diferenças das propostas de curadoria que os embasam, o que nos levou a dividi-los entre o que denominamos de curadoria *lato sensu* - de forma ampla, um “sinônimo de alguém que faz uma seleção especializada e por isso é detentora de uma voz de poder” (CARVALHO, 2017a, n.p.) - e uma possível curadoria *stricto sensu*, que seria composta por características particulares.

Chegamos, então, ao escopo da dissertação: como objetivo geral, investigar se existiam e quais seriam as particularidades da curadoria *stricto sensu* neste grupo de festivais

4 No Festival de Brasília, mais tradicional evento do tipo no País, a chegada do cineasta, crítico e curador Eduardo Valente ao posto de diretor artístico influenciou a criação de mesas de debate sobre o processo de curadoria tanto em 2016 (“A Curadoria de Curtas e Médias no Tempo do Digital”) quanto em 2017 e 2018 (“Curadoria Aberta: O Processo de Montagem da Programação do 50º e do 51º Festival de Brasília”). Atividades parecidas aconteceram em anos recentes em festivais como o Olhar de Cinema – Festival Internacional de Cinema de Curitiba, a Semana dos Realizadores, o Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental (que abrigou em 2017 o Encontro Internacional de Programadores de Cinema), o CachoeiraDoc (que sediou em 2016 a Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres) e o Encontro do Cinema Negro Zózimo Bulbul (que abrigou em 2019 a Imersão em Curadoria “Modos de ver: diálogos sobre curadoria e descolonização”).

de cinema brasileiros do século XXI; como objetivo específico, realizar um estudo de caso sobre os cinco primeiros anos da Mostra Aurora (entre 2008 e 2012) – seção competitiva da Mostra de Cinema de Tiradentes voltada a cineastas em início de carreira em longas-metragens –, analisando as proposições trazidas pelo curador Cleber Eduardo a partir de sua entrada no evento mineiro, em 2007, e a maneira como elas influenciaram o cenário do cinema brasileiro contemporâneo. A escolha do evento se deu pela centralidade que ele ocupou naquele momento nas discussões curatoriais em festivais nacionais e pelo lugar que adquiriu como nascedouro de uma nova geração de cineastas brasileiros; já o recorte temporal se justifica por ele representar o período de formação e consolidação da Mostra Aurora.

Adentrando a pesquisa, um desafio com o qual tivemos de lidar foi a escassez de textos acadêmicos que constituíssem um referencial teórico e histórico sobre curadoria em festivais de cinema⁵. No contexto europeu, foi de grande importância ter tido contato com os Estudos de Festivais de Cinema (*Film Festival Studies*), campo que vem se constituindo a partir dos anos 2000 (HARBORD, 2002; DE VALCK, 2007; VALLEJO, 2014; DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016). As questões de curadoria/programação, contudo, ainda ocupam um espaço pequeno dentro desse grupo (DE VALCK, 2012; BOSMA, 2015; RASTEGAR, 2016). No Brasil essa ausência é ainda mais nítida, com raras exceções (IKEDA, 2018a; MENOTTI, 2018; CARDOSO, 2019).

Tendo isso em vista, adicionamos às nossas fontes textos em catálogos, falas em mesas de debate e demais declarações públicas de profissionais da curadoria, e também realizamos seis entrevistas para esta dissertação, nas quais conversamos de forma presencial ou online com Amaranta Cesar (CachoeiraDoc), Cleber Eduardo (Mostra de Tiradentes), Eduardo Valente (Olhar de Cinema), Jaqueline Beltrame (Cine Esquema Novo), Júnia Torres (forumdoc.bh) e Marcelo Ikeda (ex-Mostra do Filme Livre) - os seus principais trechos podem ser lidos nos Anexos.

Vale destacar que a realização de entrevistas abordando trajetórias de curadoras e curadores é uma importante maneira de contribuir para a reflexão e historicização ligada ao campo da curadoria, não apenas dentro do meio cinematográfico. Um exemplo do valor dessa prática nas artes visuais é dado por Hans-Ulrich Obrist, um dos mais reconhecidos curadores contemporâneos, que vem realizando há vários anos uma série de entrevistas com colegas de

⁵ Vale salientar que a curadoria em cinema pode se dar em outros espaços, como cineclubes e arquivos filmicos. Nossa escolha por focar a pesquisa nos festivais de cinema se dá por esse ser, historicamente, o lugar de maior visibilidade e influência para a legitimação histórica de filmes e cineastas.

profissão. Publicadas em livros, essas conversas são hoje uma referência para quem deseja estudar o tema⁶.

Antes de entrarmos no contexto brasileiro, utilizamos o primeiro capítulo (“A gênese dos festivais europeus e as transformações da curadoria”) para embasar nossa pesquisa historicamente. Começamos propondo um paralelo entre os festivais de cinema e os Salões franceses a partir das mudanças no modo de expor obras artísticas (expografia) e da necessidade de haver seleção (e rejeição) de quadros, destacando dois momentos (a exposição individual de Gustave Courbet, em 1855, e o Salão dos Recusados, em 1863); em seguida tratamos das alterações nas maneiras de se assistir a filmes entre 1895 e os anos 1930 e contextualizamos o surgimento dos festivais de cinema (Veneza, Cannes e Berlim); e por último falamos sobre as transformações ocorridas na curadoria dos festivais europeus entre as décadas de 1930 e os dias de hoje, utilizando como referência a periodização histórica proposta por Marijke De Valck (2012).

No segundo capítulo (“A curadoria nos festivais brasileiros”) fazemos uma breve retrospectiva sobre o funcionamento da curadoria em eventos cinematográficos brasileiros entre as décadas de 1950 e 1980, tomando como exemplo o Festival de Brasília (criado em 1965), para depois voltarmos nossa atenção para as décadas de 1990 e de 2000, período em que a cadeia audiovisual brasileira passa por grandes transformações (barateamento dos processos de produção e pós-produção graças à tecnologia digital, aumento exponencial do número de filmes realizados, crescimento da oferta de cursos de cinema, maior regionalização do financiamento público etc.), entre elas o já citado aumento do número de festivais de cinema. Desse grupo, destacamos a abordagem particular que cinco eventos (forumdoc.bh, Mostra do Filme Livre, Cine Esquema Novo, Semana dos Realizadores e CachoeiraDoc) trouxeram ao tema da curadoria. Por fim, reunimos seis características que constituem o que denominamos de curadoria *stricto sensu*.

No terceiro e último capítulo começamos resgatando a história da Mostra de Cinema de Tiradentes de sua fundação, em 1998, até a chegada de Cleber Eduardo à curadoria, em 2007. Com o apoio de entrevistas e textos de catálogo, apontamos como esse primeiro ano de Eduardo à frente do evento foi fundamental para o estabelecimento de bases conceituais que resultarão no ano seguinte na criação da Mostra Aurora – seção competitiva voltada a

6 No Brasil, a editora Cobogó publicou ao menos nove livros de Obrist, entre eles seis volumes de suas entrevistas e a obra “Caminhos da Curadoria”. Já a editora Bei publicou o livro “Uma Breve História da Curadoria”, também da autoria de Obrist, que é composto por onze entrevistas realizadas pelo curador suíço.

cineastas em início de carreira em longas. Posteriormente, dividimos em dois blocos nossa análise das proposições curatoriais da Aurora em seus cinco primeiros anos (2008-2012). No primeiro deles, apontamos como a seção representa uma aposta geracional e estética que se antecipa à própria existência dos filmes e aos poucos se revela acertada; no segundo deles, falamos da influência da Mostra Aurora no cenário do cinema brasileiro autoral, apontamos sua repercussão entre realizadores, crítica não-hegemônica e academia e destacamos a trajetória em festivais internacionais de filmes e cineastas exibidos na Aurora como indicativo de que o evento passou a se consolidar como espaço hegemônico dentro do circuito de festivais brasileiros voltados para o cinema independente nacional. Dessa forma, observamos as maneiras pelas quais os festivais de cinema e as propostas trazidas pela curadoria *stricto sensu* participaram e influenciaram a própria cadeia de produção e recepção crítica do cinema brasileiro no período estudado.

1. A GÊNESE DOS FESTIVAIS EUROPEUS E AS TRANSFORMAÇÕES DA CURADORIA

Ao começarmos esta pesquisa tínhamos objetivos bem definidos: de um modo geral, estudarmos como se transformou o trabalho de curadoria em festivais de cinema brasileiros, sobretudo no século XXI, período em que a expressão se tornou usual no debate público, passando a ganhar novas características e a receber importância central no discurso de alguns eventos; de um modo específico, pesquisarmos as particularidades da trajetória da Mostra Aurora – seção competitiva da Mostra de Tiradentes voltada a cineastas em início de carreira em longas-metragens – em seus cinco primeiros anos (2008-2012) a partir das proposições trazidas pelo curador Cleber Eduardo.

Para trilharmos este caminho julgamos ser necessário embasá-lo historicamente, tendo em vista que estamos lidando com dois fenômenos particulares que aqui se entrecruzam: por um lado, o festival de cinema, instituição que se consolida no pós-Segunda Guerra Mundial, primeiro em território europeu e depois no resto do mundo; por outro, a curadoria, atividade que, mesmo quando não nomeada desta forma, faz parte da trajetória de outros campos artísticos, como as artes plásticas, e que no cinema encontrou nos festivais seu lugar de maior visibilidade.

Frequenter regular do Festival de Cannes a partir de sua criação, em 1946, o crítico de cinema francês André Bazin (1918-1958) presenciou o momento inaugural de estabelecimento dos festivais na Europa e abordou as particularidades desse tipo de evento em um artigo intitulado “O festival como uma ordem religiosa”, publicado na edição de junho de 1955 da revista *Cahiers du Cinéma*. No primeiro parágrafo, ele diz:

Testemunhei em primeira mão o gradual aperfeiçoamento do fenômeno dos festivais, a criação de seus rituais e os inevitáveis estabelecimentos de hierarquias. A história dos festivais de cinema é comparável, eu sugeriria, à fundação de uma ordem religiosa; participar plenamente de um festival é como ser admitido provisoriamente a uma vida de convento. (BAZIN, 2009, p. 15)

Para os estudos contemporâneos sobre festivais de cinema, esse trecho levanta ao menos três pontos de interesse. O primeiro deles vem do tom histórico/retrospectivo presente no texto, que aponta como, em cerca de uma década, os festivais haviam conquistado um lugar de inegável importância para a exibição e legitimação de filmes no contexto europeu.

Vale lembrar que à exceção de Veneza, cuja criação se deu em 1932, toda uma série de festivais foi criada nos anos 1940 e 1950 na Europa, como Locarno (1946), Karlovy Vary (1946), Edimburgo (1947), Berlim (1951), San Sebastián (1953), Londres (1957) e Moscou (1959), além do já citado Festival de Cannes (1946). Na América do Sul, o festival mais antigo em atividade também surge no mesmo período (Mar Del Plata – 1954).

O segundo ponto de interesse está no que Bazin chama de “criação de seus rituais”. A aproximação que o crítico faz entre as rotinas de um festival de cinema e de uma ordem religiosa aponta para uma temporalidade particular vivenciada por frequentadores desses eventos cinematográficos, algo que continuou no contexto contemporâneo e ganhou nova dimensão diante das possibilidades de se assistir a filmes em diferentes telas (TV, computador, celular), contextos e lugares. Sobre o tema, a pesquisadora Janet Harbord escreve que os festivais de cinema

reúnem o tempo do filme e o tempo de visionamento. Ao fazerem isso, eles reinstitucionalizam a atenção coletiva da exibição de filmes e reposicionam o tempo de projeção como um evento ao vivo, uma percepção destacada pelos debates que ocorrem a seguir. Essa coreografia de eventos compactados na janela de um festival proporciona uma temporalidade específica. É possível ler sobre isso mais tarde, ou no dia seguinte (...), mas para experimentar a realidade do evento, com toda a ressonância histórica desse termo, o festival exige que você esteja presente naquele momento. (HARBORD, 2016, p. 80)

O último ponto se refere à passagem em que Bazin cita “os inevitáveis estabelecimentos de hierarquias”. Embora ele estivesse se referindo particularmente às diferenças de tratamento entre frequentadores de festivais – citando, por exemplo, as fileiras reservadas aos jornalistas e críticos dentro da principal sala de exibição do Festival de Cannes –, é possível tomar essa ideia de maneira mais ampla para pensar os festivais no cenário contemporâneo. São partes importantes desse contexto, por exemplo, as hierarquias interfestivais (em meio a centenas de eventos, quais são aqueles mais valorizados/legitimados, e por quê(m)?) e as hierarquias intrafestivais (diante de uma produção cada vez maior de filmes, que critérios e recortes são estabelecidos por quem seleciona e programa as obras?), ambas relacionadas a escolhas das curadorias de cada evento.

Antes de tratarmos do contexto brasileiro, falaremos neste capítulo do cenário europeu, trazendo à tona antecedentes que julgamos importantes para o pensamento sobre curadoria em festivais contemporâneos. Para isso, estabelecemos uma divisão em quatro blocos: o primeiro

propõe uma relação dos festivais de cinema com os Salões franceses a partir das mudanças no modo de expor obras artísticas e da necessidade de haver seleção (e rejeição) de quadros, destacando o caso da primeira exposição individual do pintor Gustave Courbet, em 1855, e do Salão dos Recusados, em 1863; o segundo trata das alterações nas maneiras de se assistir a filmes entre 1895 e os anos 1930; o terceiro contextualiza os fatores envolvidos na criação do Festival de Veneza, explica o surgimento do Festival de Cannes como contraponto ao evento italiano e fala sobre a consolidação do modelo dos festivais de cinema no pós-Segunda Guerra Mundial; e o quarto entra especificamente no tema da curadoria, tomando como referência a periodização histórica dos festivais de cinema europeus feita por Marijke De Valck (2012).

1.1 Expografia e seleção de obras nos Salões franceses

O surgimento do campo dos estudos de festivais de cinema (*Film Festival Studies*) no contexto europeu dos anos 2000 (DE VALCK, 2007; DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016) traz uma mudança nos objetos das pesquisas acadêmicas, com “os textos (os filmes) deixando de ser o único centro de interesse, em favor dos contextos” (VALLEJO, 2014, p. 16). Esse movimento do texto para o contexto pode ser pensado não apenas em relação aos estudos, mas também ao modo como os festivais lidaram historicamente com a questão da seleção e programação de filmes.

O modelo de festivais de cinema – com características como a frequência anual (ou no máximo bianual), a duração de vários dias, a inserção de categorias competitivas, o caráter social e a organização de cerimônias [de abertura, de encerramento, de premiação] (TAILLIBERT, WÄFLER, 2016, p. 18) – apresenta um “potencial curatorial” (RASTEGAR, 2016) que está presente não só na seleção de filmes, mas no modo como eles estão dispostos na grade de programação, seja na ordem das obras de uma única sessão (em sessões de curtas-metragens, por exemplo) ou na sequência das sessões de um mesmo festival. Sobretudo quando bem aproveitado, esse potencial incentiva que o público estabeleça relações entre os trabalhos exibidos, sejam elas valorativas e/ou estéticas/temáticas, fazendo com que se abram novas possibilidades de espectadorialidade⁷, diferentes daquelas verificadas, por exemplo, em uma simples sessão comercial.

7 Sobre a questão da espectadorialidade, entendemos que “a proposta do processo comunicacional não está na mensagem e sim na interação, espaço de encontro entre emissor e receptor, espaço de negociação e

Considerando que em campos como as artes plásticas, a arte contemporânea e o teatro “há pesquisas curatoriais e relatos inclusive de processos de curadoria, mas no campo do cinema essa bibliografia é super rarefeita” (CESAR, 2017a, n.p.) - mais ainda no contexto brasileiro -, propomos a seguir uma breve digressão a respeito da evolução da expografia nas artes plásticas e dos consequentes impactos provocados na recepção. O intuito é traçar, em seguida, um paralelo com as mudanças experimentadas pelo espectador de cinema de 1895 até o advento dos festivais.

Como ponto de partida, recorreremos à definição do *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*:

A expografia é a arte de expor. O neologismo foi proposto em 1993 por André Desvallées em complemento ao termo museografia para designar a colocação em exposição e aquilo que diz respeito à ambientação, assim como o que está ao seu redor, nas exposições (com exceção das outras atividades museográficas, como a conservação, a segurança, etc), não importando se essas últimas se situam em um museu ou em um lugar não museal. A expografia visa a pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel para traduzir o programa científico de uma exposição. (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2011, p. 599)

Emprestamos esse conceito da museologia cientes das diferenças espaciais e de ambiência entre museus e salas de cinema. O que propomos é uma aproximação entre as exposições artísticas e os festivais de cinema no que se refere às diferentes possibilidades de se expor obras de arte (sejam quadros em diversas salas de um museu ou filmes em uma única tela de cinema), com o entendimento de que, a depender do arranjo dessas obras, novos caminhos de interpretação/significação podem ser abertos.

De acordo com Alexandre Dias Ramos,

em linhas gerais, até o século XIV o valor da arte estava muito mais atrelado ao tema do que ao artista em si – e talvez seja por isso que se tenha tanta dificuldade em descobrir a autoria de muitos trabalhos desse período –; os séculos XV e XVI promoveram uma mudança importante nesse sentido, passando a valorizar conjuntamente obras e artistas (o que tornou possível, por exemplo, o nascimento da própria história da arte, por Giorgio Vasari); dali para frente a produção de arte foi cada vez mais valorizada, com uma mobilidade crescente entre países e coleções, que resultou, dentre outras

estruturação do significado” (LEAL apud CURY, 2005, p. 41). No caso específico desta dissertação, isso significa dizer que a significação passa pela obra, pelas decisões da curadoria (seleção e modo de exibição) e pela individualidade de cada espectador.

coisas, nas Academias e, mais tarde, nos museus abertos ao público, tendo o Louvre (em 1793) como marco. (RAMOS, 2010, p. 10)

Os Salões da Academia Francesa (Figura 1), exposições de arte patrocinadas pelo governo e abertas para visitação pública, tiveram início em 1648 e seguiram ocorrendo nos séculos seguintes. As pinturas eram expostas de maneira acumulativa, ocupando as paredes do piso ao teto com pouco espaçamento entre elas. Esse modelo de expografia foi influente até as primeiras décadas do século XX. No Salão dos Independentes ocorrido em Bruxelas em 1914 (Figura 2) há uma distância maior entre as obras e o teto e um menor acúmulo de quadros, mas ainda é possível perceber a influência do padrão estabelecido pelos Salões. Já na exposição inaugural do MoMa - Museu de Arte Moderna (Figura 3), em Nova York, no ano de 1929, os quadros foram dispostos de maneira individualizada, com maior espaçamento entre si e sem um acúmulo vertical de obras.

Figura 1 - Exposition au Salon du Louvre en 1787,
de Pietro Antonio Martini, gravura, 32,5x49,5cm, 1791



Fonte: RAMOS, 2010, p. 17.

Figura 2 - Fotografia do Salon des Independants, Bruxelas, 1914



Fonte: Site da Archipenko Foundation (<http://www.archipenko.org/>)

Figura 3 - Fotografia da exposição inaugural do MoMa - Museu de Arte Moderna, em Nova York, ocorrida entre novembro e dezembro de 1929



Fonte: Wikimedia Commons/Museum of Modern Art

Em 1855 o pintor francês Gustave Courbet rejeitou expor os seus trabalhos na Exposição Universal de Paris por “não concordar em ter suas obras localizadas em meio a uma centena de outros quadros e objetos, e por ter declarado na época que estes atrapalhavam

uma boa fruição de seus trabalhos” (CINTRÃO, 2010, p. 23). Assim, ele organizou uma exposição individual que hoje é considerada um marco na História da Arte. Destacando a importância deste momento histórico, o pesquisador Brian O’Doherty aponta que “o modo de pendurar quadros encerra suposições sobre o que se quer apresentar. A colocação interfere nas questões de interpretação e de valor e sofre uma influência inconsciente do gosto e da moda” (O’DOHERTY apud CINTRÃO, 2010, p. 23). Aproximando essa reflexão do campo do cinema, entendemos que o mesmo entendimento é fundamental para o trabalho de curadoria em festivais de cinema, nos quais a recepção pode ser afetada a depender do contexto geral do evento e da maneira como os filmes estão dispostos na grade de programação.

O pioneirismo de Courbet influenciou uma série de exposições independentes nas décadas posteriores, entre as quais a do grupo que viria a ser denominado de impressionistas, em 1874. O evento teve obras de artistas como Claude Monet, Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir e Camille Pissarro e expôs 165 quadros – como comparação, um Salão da época costumava apresentar em torno de 5 mil obras. Tal iniciativa impactou, por sua vez, a chamada Secession Vienense, associação criada no final do século XIX por artistas, escultores e arquitetos, como Gustav Klimt (1862-1918), que também renegavam os padrões dominantes nos Salões.

Outro ponto de inflexão importante ocorrido no mesmo período, e que se refere não só à fruição das obras de arte, mas sobretudo aos critérios de seleção (um dos pontos centrais para qualquer trabalho de curadoria), aconteceu em 1863, ano em que o Salão dos Recusados reuniu trabalhos de artistas rejeitados pelo Salão oficial, entre os quais vários que ganhariam, posteriormente, grande reconhecimento na História da Arte (casos de Manet, Renoir, Paul Cézanne e Edgar Degas). Fazendo um paralelo entre este evento e o cenário contemporâneo dos festivais de cinema, o curador Cleber Eduardo aproxima o Salão dos Recusados e a Mostra de Tiradentes no sentido de surgirem como instâncias alternativas ou de contestação, e posteriormente acabarem se tornando espaços legitimadores (OLIVEIRA, 2014, p. 164) – tema que será desenvolvido nos capítulos 2 e 3, também destacando experiências de outros festivais brasileiros.

1.2 O espectador de cinema: das primeiras décadas à criação dos festivais

Como vimos, as mudanças conceituais nas noções e no entendimento sobre a expografia ocorridas do século XVII até o século XX propiciaram ao público das artes plásticas uma fruição mais individualizada e contextualizada das obras de arte. No caso do cinema, essa também é uma característica das transformações na espetatorialidade ao longo de suas primeiras décadas.

Uma pesquisa realizada por Christel Taillibert e John Wäfler apontou que há uma ocorrência incipiente de eventos com características do que viriam a ser os festivais cinematográficos já a partir do final do século XIX. Em Mônaco, a *Société des Bains de Mer* organizou competições de filmes em 1897, 1898 e 1899, sendo que esta última aceitava trabalhos de várias nacionalidades e premiava o vencedor com uma apresentação na Exposição Universal de Paris de 1900⁸ (TAILLIBERT, WÄFLER, 2016, p. 4 e 5).

Iniciadas em 1851, em Londres, as Exposições Universais eram eventos que celebravam avanços científicos e tecnológicos. Elas surgem em um contexto de disputa industrial e cultural entre nações após a Primeira Revolução Industrial. Entre outras coisas, “reservavam espaço significativo para iniciativas as mais variadas no campo do entretenimento a fim de marcar que o domínio econômico encontrava correspondência em uma trajetória vinculada ao desenvolvimento cultural” (MORETTIN, 2011, p. 232).

A edição parisiense de 1900 marca a primeira participação do cinema em um evento do tipo, ainda em um papel de atração coadjuvante, como comprova a maneira como foi classificado pelos organizadores da exposição, dentro do campo da fotografia, o que indicava um tratamento “restritivo, unicamente como um derivado da fotografia... e como uma técnica de reprodução, próxima da tipografia” (TOULET apud MORETTIN, 2011, p. 233). Naquele momento, o cinema “não era visto como um instrumento a favor da educação e do ensino e, muito menos, obra de arte”⁹.

A ligação do cinema com outras artes e/ou com entretenimentos da época é, aliás, algo marcante em suas primeiras décadas. Nos chamados *vaudevilles*, por exemplo, os filmes

8 Taillibert e Wäfler também apontam outros exemplos, como o de 1907, quando a *Società Fotografica Subalpina* organizou o que chamou de “primeira competição internacional de cinema” em Turim, no contexto da Exposição Fotográfica Internacional

9 Em 1922, na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, o cinema foi inserido no grupo que continha também “electricidade, electrotechencia, electrochimica, telegraphia, telephonia, radiotelegraphia, photographia”, o que mostra como seu processo de reconhecimento como arte durou décadas. “Tal categorização, distinta da feita na Exposição Universal de 1900, diz muito sobre a concepção que a elite cultural da época tinha do cinema feito no Brasil até então: nem arte, nem veículo de informação” (MORETTIN, 2013, p. 149)

podiam dividir espaço com “uma declamação de poesia, placas de lanterna mágica sobre o Japão, equilibristas eslavos, um contorcionista, pulgas amestradas” (COSTA, 1995, p. 3).

Outra forma de acesso, principalmente a partir de 1905, ocorria através dos *Nickelodeons*, grandes galpões adaptados para a exibição de filmes. A atração era barata (o ingresso custava cinco centavos de dólar, ou um níquel) e se tornou popular entre classes sociais menos abastadas, mas se distanciava do conforto e da especificidade das futuras salas de cinema comerciais.

Como aponta Arlindo Machado,

o cinema era então uma das atrações entre as outras tantas oferecidas pelos *vaudevilles*, mas nunca uma atração exclusiva, nem mesmo a principal. A própria duração dos filmes impedia que se pensasse em sessões exclusivas de cinema nos primeiros anos do cinematógrafo. (MACHADO, 1997, p. 78)

Da primeira exibição oficial do cinematógrafo, em 1895, na qual foi apresentada *A Chegada do Trem à Estação Ciotat* (Auguste e Louis Lumière), até pelo menos 1907, eram muito comuns os chamados filmes de atualidade (*actuality films*), trabalhos de curtíssima duração (feitos com um único rolo), com planos fixos, que testemunhavam acontecimentos públicos ou privados do dia a dia das cidades. Tais filmes propunham ao espectador uma experiência em “tempo real” – por não haver cortes, o tempo de visionamento era igual ao tempo da ação filmada – que tinha como um de seus atrativos seu caráter contingente, ou seja, a percepção de que a qualquer momento poderia irromper na tela alguma ação marcante/inesperada.

O contexto dos filmes de atualidade (e, mais amplamente, do chamado Primeiro Cinema) possui características que mais tarde passaram a integrar a experiência dos festivais de cinema contemporâneos. Do ponto de vista temporal, Janet Harbord defende que “tanto no Primeiro Cinema quanto nos festivais de cinema contemporâneos a substância abstrata e intangível da temporalidade é tornada visível a partir de um mesmo processo, que traz a contingência ao primeiro plano através de uma estrutura que acomoda o risco” (HARBORD, 2016, p. 71). Do ponto de vista espacial, Marijke De Valck aponta como semelhança o fato de, tanto nas exibições do Primeiro Cinema quanto nos festivais de cinema contemporâneos, as obras serem exibidas “em eventos temporários de curta duração, nos quais os filmes são mostrados em uma atmosfera de altas expectativas e festividades” (DE VALCK, 2007, p. 21).

Por serem os filmes curtos uma constante no Primeiro Cinema, não havia naquele momento as noções de “curta-metragem” e “longa-metragem”. Tal distinção só seria estabelecida a partir da década de 1910, com o lançamento de obras como os italianos *Quo Vadis* (1913), dirigido por Enrico Gazoni, e *Cabíria* (1914), dirigido por Giovanni Pastroni, e sobretudo o americano *O Nascimento de Uma Nação* (com duração de 3h15), de D. W. Griffith, considerado um marco para o estabelecimento de padrões de narrativa cinematográfica.

O estabelecimento do conceito de “longa-metragem”, e o seu entendimento como formato padrão, foi uma das maneiras de afirmação da especificidade do cinema. A própria duração dos longas favorecia que os filmes fossem vistos como atrações únicas, e não como meros integrantes de um show de variedades. Ali, como aponta Sheila Schvarzman, os filmes eram as atrações principais:

os cinemas deixam de ser os apenas os 'poeiras' de bairro e tornam-se 'palácios' ricamente decorados, com evocações fantasiosas de terras exóticas, com lotação em média de quinhentos espectadores e com diversos funcionários para se ocupar do novo cliente: o porteiro, o lanterninha, a moça dos doces. Nesse momento, como sinal de prestígio da sala, antecedem a exibição cinematográfica apresentações teatrais e líricas, resquícios da passagem das artes consagradas para a nova arte. (SCHVARZMAN, 2005, p. 154-155)

Tal transformação também impactou o papel do cinema dentro das Exposições Universais que continuavam ocorrendo. Após a Primeira Guerra Mundial, ele passou a se consolidar como meio de comunicação de massa, e com isso o seu uso político-propagandístico se acentuou.

Nas primeiras décadas do século XX, mais até do que hoje, a competência técnica e discursiva (em termos do domínio de procedimentos narrativos específicos) de uma cinematografia significava progresso nacional, superioridade, numa competição que transferia para a nova arte aquele papel desempenhado eminentemente pelas exposições universais ao longo do século XIX. Como os pavilhões nacionais, como as novas máquinas, o novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia se projetou nas telas para assumir a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo de se considerar o conteúdo de experiência humana focalizado por suas representações (MORETTIN, 2013, p. 148)

Como veremos a seguir, foi nesse contexto de competição entre nações que foi criado em 1932 o Festival de Cinema de Veneza, sob comando do estado fascista vigente à época.

Também foi nessa década que as primeiras cinematecas surgiram (no caso alemão, sob direção do estado nazista) e que o Festival de Cannes foi idealizado como contraponto político a Veneza – a primeira edição, prevista para 1939, só não ocorreu por causa da Segunda Guerra Mundial e acabou se efetivando apenas em 1946.

1.3 Veneza, Cannes e a consolidação do modelo de festivais

O contexto anterior à realização da primeira edição do Festival de Cinema de Veneza, em 1932, teve como componente importante a custosa adaptação ao cinema sonoro. A primeira exibição comercial de um filme sonoro ocorreu nos EUA em 6 de outubro de 1927, em uma sessão de *O Cantor de Jazz*, e a transição para o sonoro que se iniciou a partir daquela data levantou desafios para a linguagem cinematográfica – os pesados equipamentos de captação de áudio restringiam a movimentação da câmera, demandando adaptações de *mise-en-scène* – e também para o cinema como negócio – era preciso instalar sistemas de som em todas as salas de cinema e também lidar com o desafio do idioma, pois agora não bastava traduzir os intertítulos para a língua local. De início, isso resultou na produção de alguns filmes que possuíam versões com elencos (e idiomas) diferentes gravados no mesmo cenário, o que pouco depois foi substituído pelas técnicas de dublagem e legendagem (DE VALCK, 2007, p. 23).

Se em um primeiro momento a transição para o cinema sonoro parecia apontar para uma redução do intercâmbio econômico e cultural entre nações através do cinema, a criação do Festival de Veneza faz um movimento contrário e trabalha no sentido do fortalecimento de relações, começando a ocupar um lugar que nas décadas anteriores fora das Exposições Universais.

O Festival (de Veneza) foi criado como um espaço em que o idioma não era um obstáculo, e sim algo estabelecido e não problemático na competição cultural entre nações produtoras de filmes. No contexto de uma mostra para cinemas nacionais, o filme sonoro contribuiu para a distinção cultural dentro dos festivais. Ao trabalhar explicitamente com sentimentos nacionalistas que dividiam a Europa naquele momento e simultaneamente conferir uma dimensão internacional à indústria do cinema, os festivais internacionais de cinema se tornaram instantaneamente um fator importante. (DE VALCK, 2007, p. 24)

A Crise de 1929, iniciada nos EUA, foi outro fator que exerceu influência nesse contexto, devido ao impacto econômico que provocou nas potências europeias, levando-as a rever suas prioridades de investimento. A retração verificada no início dos anos 1930 no continente fez com que a Itália governada pelo ditador Benito Mussolini fosse, naquele momento, “um dos únicos países a investir na produção de filmes educacionais, através do Instituto Luce (União Cinematográfica Educativa), cujos objetivos, todavia, eram propagandísticos e usavam o filme educacional com propósitos ideológicos” (TAILLIBERT, WÄFLER, 2016, p. 3). Luciano De Feo, que havia fundado o Luce em 1924 e também ocupado o posto de secretário-geral do Instituto Internacional de Cinema Educativo (ICE), foi o principal idealizador e primeiro diretor do Festival de Veneza, o que aponta como o evento se enquadra dentro de uma política cultural-propagandística mais ampla do estado fascista.

Figura 4 - Pôster oficial da Exposição da Arte Cinematográfica de 1932, primeira edição do que viria a se tornar o Festival de Cinema de Veneza



Fonte: Site oficial do Festival de Veneza

A primeira edição do Festival de Cinema de Veneza ocorreu em 1932, ainda com o nome de Exposição da Arte Cinematográfica. A segunda edição se realizou em 1934, e a partir do ano seguinte a ocorrência do evento passou a ser anual (com interrupções eventuais, como aquela em meio à Segunda Guerra Mundial). No primeiro ano, o público foi de 17453 pessoas, o que começava a atender o intuito de “sensibilizar grandes audiências à cultura

cinematográfica e a produções de qualidade, em uma época em que a cinefilia tinha se desenvolvido dentro do contexto mais elitista propiciado pelos cineclubes” (TAILLIBERT, WÄFLER, 2016, p. 19).

É importante notar que, assim como havia acontecido nas primeiras Exposições Universais, o festival nasceu associado a outras atividades – dessa vez, dentro do contexto da Bienal de Arte de Veneza. Concomitantemente, a disputa geopolítica marcava presença no modelo de competição entre nações, e podia ser notada pela presença de convidados de vários países – o brasileiro Humberto Mauro, por exemplo, esteve presente na edição de 1938 – e pelo estabelecimento de um júri internacional. A partir da segunda edição do festival houve uma divisão entre a competitiva italiana e a competitiva “estrangeira” (ou não-italiana)¹⁰, e o troféu para os vencedores levava o nome do ditador Benito Mussolini.

No decorrer dos anos 1930, dentro do contexto de acirramento de tensões que levaria à Segunda Guerra Mundial, as marcas ideológicas do governo fascista no comando do Festival de Veneza foram se tornando cada vez mais incômodas para países como França, Reino Unido e EUA, que passaram a formular a criação de um festival de cinema concorrente na cidade francesa de Cannes. A primeira edição foi marcada para setembro de 1939, mas acabou interrompida após a exibição do filme de abertura (a produção americana *O Corcunda de Notre Dame*, dirigida pelo alemão William Dieterle), logo depois da notícia da invasão da Alemanha nazista à Polônia.

Deu-se então um hiato que só seria interrompido após a Segunda Guerra Mundial. Já com o peso da reconfiguração geopolítica promovida pelo conflito, a primeira edição do Festival de Cannes finalmente ocorre no ano de 1946. O regulamento do evento apontava que “o objetivo do festival é incentivar o desenvolvimento da arte cinematográfica em todas as suas formas e estabelecer um espírito de colaboração entre os países produtores de filmes” (OSTROWSKA, 2016, p. 19), um discurso muito parecido com aquele propagado pelo Festival de Veneza em seus primeiros anos. O contexto global, todavia, era outro; estava desenhada a disputa entre os blocos capitalista e socialista que caracterizou a Guerra Fria, e havia também interesses divergentes dentro do bloco capitalista, mais precisamente entre os EUA, grande vencedor do conflito, e os países europeus ocidentais que estavam em reconstrução (financiada em grande parte pelos americanos) após a devastação provocada pela guerra.

10 Esta distinção entre filmes “nacionais” e “estrangeiros” é adotada até hoje em premiações como a do Oscar, e tal prática tem como resultado uma reafirmação política-cultural da filmografia local.

Os eventos cinematográficos conciliavam essas disputas culturais, econômicas e políticas intra e entre blocos de diferentes maneiras. No caso de Berlim, que pela maneira como estava organizada na época (com um setor ocidental, dividido entre EUA, França e Reino Unido, e um setor oriental, sob influência da União Soviética) era tida como local estratégico na Guerra Fria, a criação do festival, em 1951, faz parte de uma estratégia americana de combate ideológico. Um exemplo ilustrativo foram as exposições ocorridas em 21 cinemas que ficavam próximos de fronteiras com o setor soviético de Berlim ou com a Alemanha Oriental. Essas áreas “eram cobertas com pôsteres que promoviam o festival. A proximidade, o preço e as campanhas promocionais eram feitas para tornar o festival acessível e atrativo para berlinenses orientais” (DE VALCK, 2007, p. 52) – naquele ano, é bom citar, ainda não existia o Muro de Berlim, que começou a ser construído em 1961.

Já a disputa interna do bloco capitalista tinha como principal ponto a entrada massiva de filmes americanos no mercado europeu, aproveitando a destruição das indústrias cinematográficas do continente durante o conflito. Tal fato gerou uma reação que tem como um dos componentes principais a consolidação do modelo de festivais - que deixam de ser caso isolado, como Veneza o era nos anos 1930, e passam a formar já nos anos 1940 e 1950, como apontado no início deste capítulo, uma rede continental de exibição e legitimação de filmes.

Marijke De Valck escreve que

a indústria cinematográfica americana estava propensa a capitalizar sua vantagem inicial com métodos inovadores de produção, distribuição e marketing. O fenômeno dos festivais de cinema, que passaram pelo seu primeiro *boom* no pós-guerra imediato no continente europeu, ofereceu uma nova maneira de tentar enfrentar e vencer esse imperialismo midiático americano: apresentando o cinema como arte em vez de mercadoria, e introduzindo festivais de cinema como locais alternativos de exibição (DE VALCK, 2016, p. 102-103).

Como veremos a seguir, esse discurso de defesa da qualidade artística estava carregado de contradições, sendo a principal delas a maneira como as nações, e não os filmes, estavam no centro dos processos de seleção e programação dos maiores festivais europeus, que insistiam em um modelo que guardava similaridade com a lógica das Exposições Universais.

1.4 A curadoria nos festivais europeus: da terceirização à especialização

No livro *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*, a pesquisadora Marijke De Valck propõe uma periodização histórica dos festivais de cinema europeus que está intimamente relacionada ao modo como esses eventos lidaram ao longo do tempo com a questão da seleção e programação de filmes. Antes de entrarmos propriamente nas características que constituiriam as três fases propostas pela autora, pensamos ser necessário pontuar nosso entendimento sobre o uso dos dois termos mais populares para tratar do tema na atualidade: “programador” e “curador”.

As escolhas e os significados de cada termo divergem a depender do contexto, o que pode ser notado pela maneira como os próprios festivais nomeiam integrantes de suas equipes. Em festivais europeus - pelo menos desde a década de 1970 - é mais comum a adoção do termo “programador” (*film programmer*) ou “diretor artístico” (*artistic director*), neste último caso designando a pessoa com maior poder decisório e pela qual passa a concepção geral de um evento. No Brasil, o termo “curador” já é utilizado nos anos 1990 em alguns festivais de cinema¹¹, mas os anos 2000 trazem uma maior popularização da expressão; é nesse período que uma parcela de novos festivais (e seções, como no caso da Mostra Aurora, em Tiradentes) surgidos a partir no século XXI passam a refletir de forma mais sistematizada e sofisticada sobre a noção de curadoria, como veremos nos próximos capítulos.

No campo dos estudos acadêmicos de festivais de cinema, há ainda poucas e insuficientes tentativas de estabelecer distinções entre os significados de cada palavra. Peter Bosma sugere uma possível confusão terminológica entre o trabalho de programadores de cinema e o de programadores de computador, argumento que se revela frágil. Sua defesa do uso da expressão “curador de cinema” continua quando diz que o termo “sugere um nível mais sofisticado de conhecimento cinematográfico em relação a simplesmente programar sessões específicas” (BOSMA, 2015, p. 6). Já Marijke De Valck, apesar de utilizar o termo “programador”, aponta para uma outra possível duplicidade de significados, pois também recebe esse nome o profissional que faz a programação de salas de cinema comerciais -

¹¹ Exemplos deste uso podem ser verificados em festivais como o Curta Kinoforum - Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo – já na edição de 1995 havia mostras assinadas por curadores convidados que traziam um texto curatorial específico; o Curta Cinema – em 1994 assinava-se a seleção e a programação de filmes como “curadoria”, e o catálogo trazia um texto curatorial; e o Festival do Rio, que em 1999 também já assinava como “curadoria” uma de suas mostras.

função para a qual a autora acha mais adequado o termo “agendar”/*scheduling* do que “programar”/*programming* (DE VALCK, 2012, p. 26).

Nesta dissertação adotaremos o termo “curador” por entendermos que ele tem um caráter mais abrangente do que “programador”. Enquanto o primeiro aponta para um entendimento global dessa função, que inclui o estabelecimento de um recorte/perfil curatorial que irá guiar a seleção e a programação (arranjo dos filmes dentro de uma grade), o segundo destaca somente a característica homônima¹². Ao longo deste e dos próximos capítulos, destrincharemos essa escolha propondo uma distinção entre um conceito *lato sensu* de curadoria (a existência, inerente a quase todos os festivais, de algum tipo de seleção e programação) e um conceito *stricto sensu* de curadoria (com características particulares que iremos compilar ao final do capítulo 2).

Com isso posto, é possível retomar a periodização histórica dos festivais europeus proposta por Marijke De Valck. A autora entende que a primeira fase vai de 1932, ano da primeira edição do Festival de Veneza, até 1968, ano em que o Festival de Cannes foi interrompido em meio às revoltas populares do mês de maio. Neste período, ainda sob influência da lógica das Exposições Universais, os grandes festivais eram organizados dando ênfase ao caráter multinacional. Isso se refletia no que chamamos de “curadoria terceirizada”, quando cada país era convidado a enviar um ou mais filmes para a competição, submetendo-os a partir da escolha de órgãos governamentais (como os ministérios da cultura) ou de associações de classe (como a Motion Picture Producers and Distributors of America, no caso dos EUA, e a British Film Producers’ Associations, no caso do Reino Unido). Para além deste modo difuso de seleção, não havia grande preocupação com a maneira como os filmes seriam dispostos na grade de programação, o que também era influenciado por questões logísticas:

Os visionamentos eram mais focados em confirmar se a qualidade técnica das cópias era adequada do que em realizar algum tipo de julgamento estético. Frequentemente as cópias chegavam muito tarde, o que impedia os organizadores dos festivais de se engajarem em qualquer tipo de atividade curatorial significativa. (OSTROWSKA, 2016, p. 19)

Essa lógica de seleção e programação de filmes em festivais europeus será transformada a partir dos anos 1960, e terá como precursores pequenos eventos cinematográficos antes de impactar os espaços mais tradicionais. O exemplo mais marcante

12 Os termos “programador” e “programação” serão mantidos quando tratar-se de citação direta a autores que utilizam tais termos.

do primeiro caso é a *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, ocorrida anualmente na pequena cidade italiana de Pesaro a partir de 1965. Nela a curadoria adquire um caráter propositivo que ultrapassa a mera exibição de filmes e entende o festival como agente de intervenção cultural, “oferecendo materiais que permitam contextualizar as obras, como livros, catálogos, homenagens, retrospectivas, mesas redondas ou sessões de perguntas e respostas após as projeções” (VALLEJO, 2014, p. 29). Os debates em Pesaro tornaram-se uma das grandes atrações do festival, e contaram em suas primeiras edições com nomes como os teóricos Christian Metz, Roland Barthes e Umberto Eco e os cineastas Milos Forman e Pier Paolo Pasolini. De Valck defende que

Pesaro liderou o caminho para um novo tipo de programação. (...) As edições e seções do festival se tornaram mecanismos de intervenção, formas institucionalizadas de colocar questões na agenda cultural internacional e, com a disseminação mundial do fenômeno do festival, mandar sinais para os festivais concorrentes. Com programação "especializada" e "temática", festivais poderiam participar da política mundial e da cultura cinematográfica (por exemplo, contribuindo para debates sobre o Novo Cinema Latino-Americano e facilitando a canonização do cinema feminista experimental). (DE VALCK, 2007, p. 28)

Sobre tais características, cabe um rápido parêntese para apontarmos como o festival de Pesaro influencia até os dias de hoje a organização e as atividades de curadoria de alguns festivais, sendo possível traçar um paralelo com a Mostra de Cinema de Tiradentes a partir de características espaciais (ambas são cidades pequenas, que atraem um público disposto a participar diuturnamente das atividades propostas pelos festivais) e processuais (a importância dada aos debates, os textos com caráter propositivo/reflexivo presentes em seus catálogos, o recorte curatorial bem definido, a intenção de intervir na cultura fílmica de sua época, entre outros pontos que serão desenvolvidos no capítulo 3).

Voltando ao contexto dos anos 1960 na Europa, vale apontar que enquanto Pesaro nasceu como um festival contra-hegemônico, colocando-se desde sua criação como “espaço de debate político e alternativa ao predomínio da exibição do cinema de Hollywood e da Europa Ocidental” (VALLEJO, 2014, p. 28), começaram a surgir, por outro lado, iniciativas que desejavam promover mudanças dentro dos festivais hegemônicos europeus (sobretudo a trinca Cannes-Berlim-Veneza), o que traria impactos significativos no que se refere aos processos de curadoria.

O primeiro caso nesse sentido é o da Semana da Crítica, seção paralela ao Festival de Cannes que foi criada em 1962. Desde seu início foi estabelecido um recorte geracional (só eram aceitos trabalhos de cineastas que estivessem no primeiro ou no segundo longa-metragem) e a valorização de filmes com proposta de inovação estética (como veremos no capítulo 3, mais de quatro décadas depois esses também foram alguns dos pontos de partida para a criação da Mostra Aurora, em Tiradentes). Os filmes exibidos nas primeiras edições da Semana francesa “eram normalmente de baixo orçamento, por vezes censurados em seus países de origem e esteticamente inspirados no cinema direto norte-americano e *cinéma vérité*, movimentos cujos trabalhos também foram exibidos como parte da Semana da Crítica” (OSTROWSKA, 2016, p. 22-23). A curadoria da primeira edição foi realizada por críticos franceses ou estrangeiros que residiam na França, com a comissão sendo presidida por Georges Sadoul, que à época escrevia para a revista *Les Lettres Françaises*.

Embora de suma importância para a transformação nos parâmetros do trabalho de curadoria em festivais europeus, a experiência da Semana da Crítica apresentava um caráter restritivo em ao menos dois aspectos: o acesso do público a seus filmes e o número de trabalhos exibidos. Quanto ao primeiro ponto, vale destacar que os filmes da Semana eram assistidos apenas por críticos convidados para o festival (OSTROWSKA, 2016, p. 24), o que limitava sua possibilidade de intervir no debate público. Sobre o segundo ponto, destacamos que a programação da Semana era formada por um número limitado de filmes (para a edição de 1968, foram selecionados 12 trabalhos), o que podia fazê-la ser entendida como um apêndice ou simplesmente uma nova seção do evento principal de Cannes, enquanto que a primeira edição da Quinzena dos Realizadores, em 1969, exibiu 62 longas-metragens e 26 curtas-metragens, o que não deixava dúvidas quanto à sua especificidade como um novo festival. Em resumo, é possível dizer que a Semana da Crítica representava uma coexistência pacífica com o Festival de Cannes, enquanto a Quinzena dos Realizadores simbolizava muito mais fortemente uma ideia de ruptura.

Tal característica não pode ser dissociada dos acontecimentos históricos ocorridos na França em 1968. Em fevereiro daquele ano, o ministro da cultura André Malraux destituiu Henri Langlois do comando da Cinemateca Francesa, fato que gerou enorme comoção na comunidade cinéfila internacional. Foram organizados protestos de rua e manifestos em que dezenas de cineastas, como Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, John Ford, Satyajit Ray, Orson Welles, declaravam apoio ao retorno de Langlois e proibiam que seus filmes fossem

exibidos na Cinemateca sob comando de outra pessoa. Essa mobilização resultou na criação do Comitê de Defesa da Cinemateca e foi bem-sucedida em seus propósitos, visto que no final de abril Henri Langlois foi readmitido.

Poucas semanas depois, no dia 10 de maio, foi iniciada mais uma edição do Festival de Cannes. Paralelamente, protestos iniciados por estudantes em Paris e arredores tomaram proporções cada vez maiores, expandindo-se por todo o país, e chegaram a um momento crucial com a greve geral de alunos e trabalhadores iniciada no dia 13 de maio. Pedidos de interrupção do festival foram feitos, por exemplo, pela Associação de Críticos Franceses (organizadora da Semana da Crítica), mas de início foram negados pela organização. No dia 18 de maio, um debate sobre o caso Langlois com a participação de membros do Comitê de Defesa da Cinemateca acabou se tornando um ato de solidariedade ao movimento grevista. Diretores como Jean-Luc Godard, Jean-Gabriel Albicocco e François Truffaut pediram a imediata paralisação do festival, e foram seguidos pela retirada de filmes em competição (de nomes como Alain Resnais, Claude Lelouch, e Milos Forman) e pela desistência de membros do júri (como os diretores Louis Malle e Roman Polanski e as atrizes Monica Vitti e Macha Méril). O resultado foi o cancelamento daquela edição do festival.

Figura 5 - Claude Lelouch, Jean Luc-Godard, François Truffaut, Louis Malle e Roman Polanski no Festival de Cannes, em 1968



Fonte: Revista Deadline¹³

13 Disponível em: <<https://deadline.com/2016/05/cannes-paris-1968-truffaut-godard-directors-fortnight-1201752930/>> Acesso em 26 abr. 2020.

Mais do que uma divergência pontual, esse episódio sinalizava concepções distintas a respeito do papel dos festivais de cinema, com a curadoria sendo um dos pontos em disputa. Já em junho de 1968 é criada a *Société des réalisateurs de films* (SRF), associação de cineastas que tinha como missão “defender as liberdades artísticas, morais e os interesses profissionais e econômicos da criação cinematográfica, além de participar da elaboração das novas estruturas do cinema”¹⁴. A SRF foi a responsável pela fundação, no ano seguinte, da Quinzena dos Realizadores, evento independente que trouxe como características o rompimento com a lógica terceirizada que até então regia as seleções do evento principal do Festival de Cannes e um foco claro nas obras e em seus autores, o que “significou uma relação mais pessoal e direta entre artistas individuais e programadores de festivais, com o filtro de comissões nacionais de cinema ou de associações de produtores sendo removido ou tendo o seu papel significativamente limitado” (DE VALCK, 2007, p. 25).

A criação da Quinzena foi um dos marcos de uma reorganização das políticas de curadoria dos festivais europeus. Do começo da década de 1970 até meados da década de 1980 Marijke De Valck defende a existência de uma segunda fase histórica, a qual intitula como “Era dos Programadores”, na qual questões de programação ganham centralidade no discurso desses eventos e passam a ser entendidas como uma atividade especializada. Em muitos casos, os curadores são também os diretores dos festivais, fornecendo uma “assinatura” própria para cada evento “com suas habilidades para selecionar filmes, descobrir novos talentos ou movimentos cinematográficos e desenhar programas tornando-se cada vez mais importantes na competição entre festivais” (DE VALCK, 2007, p. 66).

Um caso representativo desse período no que se refere a novas práticas de curadoria (já dentro do que entendemos como um conceito *strictu sensu* do termo) é o do Forum Internacional de Novo Cinema (*Das Internationales Forum des jungen Films*), também conhecido somente como mostra Forum. Criado pela associação Amigos do Arquivo de Cinema Alemão (atual Arsenal – Instituto para Cinema e Videoarte), o evento teve suas primeiras edições em 1969 e 1970, e foi convidado em 1971 para fazer parte da programação do Festival de Berlim como uma seção independente. Os fundadores Erika e Ulrich Gregor permaneceram por décadas à frente da Forum, construindo uma identidade própria para a programação e uma cultura de intenso debate e reflexão, dentro da qual as discussões sobre as

14 Disponível em: < <https://www.la-srf.fr/la-srf> > Acesso em 5. maio 2020.

obras e seus contextos recebiam a mesma atenção que as exposições¹⁵. A mostra Forum se distinguia do evento principal do Festival de Berlim em pelo menos quatro formas:

Primeiramente, enquanto a Berlinale só mostrava longas-metragens narrativas, a Forum oferecia uma mistura de documentários e produções de vanguarda, curtas e longas-metragens (geralmente com temas controversos, estilos inovadores ou produzidos em nações negligenciadas). Em segundo lugar, a Forum trabalhava a partir do lema “exibir, apoiar, circular, distribuir e arquivar”. (...) Cada filme exibido era arquivado no Arquivo de Cinema Alemão. Em terceiro lugar, os filmes da Forum eram acompanhados por uma extensiva documentação e discussão. Enquanto na Berlinale o catálogo era muito conciso e editado de acordo com um layout (prévio), o tamanho da documentação produzida pela Forum não era restrito a um único formato, mas ditado pelos materiais disponíveis. E em quarto lugar, Forum apresentava uma devoção à história do cinema. (DE VALCK, 2007, p. 67)

De Valck identifica no circuito de festivais europeu uma significativa centralidade dos curadores nos discursos desses eventos até meados dos anos 1980, quando a necessidade de uma maior profissionalização em meio à crescente propagação de festivais por todo o mundo faz com que a figura do diretor geral (agora separada da curadoria e da direção artística e associada a uma ideia de gestão) passe a ganhar mais poder. Como resume Tetê Mattos, a terceira fase, que duraria até os dias de hoje,

é o momento onde as agendas da economia e da cultura se mostram interligadas, impactando diretamente sobre as artes e a cultura. Nesta fase assistimos à proliferação de festivais que se organizam a partir de uma lógica do neoliberalismo, de negócios e da privatização. De Valck irá chamar esta fase de “Era dos Diretores” na medida em que estes precisam posicionar os seus festivais no mercado global, além de trabalhar em cooperação com a indústria fílmica, com empresários locais e com formuladores de políticas culturais. (MATTOS, 2018, p. 4)

Nessa rede global de festivais, os principais eventos europeus passam a realizar novas atividades que aumentam sua influência na cadeia audiovisual. Entre essas iniciativas estão os fundos voltados ao financiamento de produções (como o Hubert Bals, criado pelo Festival Roterdã em 1988), os laboratórios/residências de desenvolvimento de projetos (como a Résidence do Festival de Cannes, criada em 2000) e os mercados (como o Cinemart, de Roterdã, criado em 1983).

15 No site do Arsenal é possível encontrar textos escritos pela curadoria sobre todos os filmes exibidos na Mostra Forum desde sua edição inaugural, o que atesta essa preocupação histórica do festival. Disponível em: < <https://www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/archive/film-pdfs.html> > Acesso em 05 mai. 2020.

Feito esse breve panorama histórico do lugar e da função da curadoria dentro dos festivais europeus, passaremos agora ao contexto brasileiro. Nosso desejo é que o conteúdo desenvolvido neste capítulo sirva como apoio, mas nunca como modelo para uma mera transposição de experiências que possa perder de vista as particularidades do cenário nacional.

2. A CURADORIA NOS FESTIVAIS BRASILEIROS

2.1 Os primeiros festivais

No capítulo 1 refletimos sobre o contexto de criação e consolidação dos festivais de cinema europeus e situamos, a partir de uma proposta de periodização em três fases apresentada por Marijke De Valck (2007, 2012), como esses eventos lidaram historicamente com a necessidade de selecionar e programar filmes. Para o estudo de como a questão da curadoria se desenvolveu no cenário dos festivais brasileiros, foco dos capítulos 2 e 3, serão realizadas aproximações pontuais com as ideias trazidas por De Valck; todavia, o gesto principal será o de destacar as particularidades do contexto nacional em diferentes momentos (dando especial importância aos festivais que refinaram o debate curatorial no Brasil a partir do século XXI).

Pensando no que De Valck denomina como a primeira fase dos festivais europeus, que vai de 1932 (criação do Festival de Veneza) a 1968/1969 (cancelamento do Festival de Cannes/criação da Quinzena dos Realizadores), uma aproximação possível com o cenário brasileiro pode ser feita a partir do I Festival Internacional de Cinema, ocorrido em 1954 em São Paulo no contexto das comemorações do IV Centenário da cidade. Como mostra Tetê Mattos (2018), a apresentação do programa do evento dividia os filmes por países, o que se inseria na lógica vigente naquele momento na Europa, com os festivais se colocando explicitamente como amostragem das produções de cada nação.

A organização do festival ficou a cargo do crítico Paulo Emílio Salles Gomes e a curadoria do evento pode ser entendida de maneira *lato sensu*, através da necessidade de selecionar e programar filmes que representassem um certo panorama do cenário mundial. Não existia, contudo, a explicitação de um recorte curatorial que pensasse em como os filmes dialogavam entre si ou da identidade que o festival gostaria de promover a respeito de si mesmo, fato que se relaciona não só com a inexistência de um debate do tipo na época, como também com a falta de um projeto com periodicidade regular – pois, como veremos adiante, a continuidade é um dos fatores importantes para a consolidação de uma ideia de curadoria *stricto sensu*.

Se por um lado é possível propor essa aproximação entre o festival de 1954 e a primeira fase dos festivais europeus, o mesmo não pode ser feito com relação à transição para

a segunda fase. Enquanto na Europa foi fundamental constituir um corpo de eventos cinematográficos entre os anos 1940 e 1960 para depois dar um passo seguinte, de refinamento da lógica de seleção e programação (dentro do que a autora chama de “Era dos Programadores”, que ocorre da década de 1970 até meados da década de 1980), no Brasil, embora os festivais de ocorrência regular tenham surgido a partir dos anos 1960, eles se expandiram especialmente a partir da década de 1990, em parte “como resposta de resistência a um cenário de restrição para o cinema brasileiro, com o fim dos apoios governamentais do governo Collor e com o contínuo fechamento de salas de exibição em todo o país” (IKEDA, 2018a, p. 461).

Antes de entrarmos no cenário dos anos 1990 em diante, que marca uma inflexão tanto no tamanho do circuito de festivais brasileiros quanto no pensamento acerca do tema da seleção e programação de filmes (com o termo “curadoria” aparecendo no debate público a partir do século XXI), entendemos ser importante destacar a trajetória do mais tradicional evento do tipo no País.

O Festival de Brasília surge em 1965 com o nome de Semana do Cinema Brasileiro (que seria modificado a partir da terceira edição), idealizado a partir do curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB). Paulo Emílio Salles Gomes participou da concepção do evento e presidiu a comissão organizadora, sendo considerado o “pai” do festival. Contudo, ele não teve continuidade à frente da organização do evento nas edições seguintes, pois no mesmo ano de 1965 o curso de cinema da UnB foi fechado pelo governo militar e o crítico retornou a São Paulo, onde fundaria no ano seguinte o curso de cinema da Universidade de São Paulo (USP).

O pesquisador Ismail Xavier aponta que

é nítido que, em (19)65, o Festival de Brasília é o primeiro festival de cinema brasileiro. Depois virão outros. Antes não havia, assim, uma sistemática organização de festivais. Você tinha tido ao longo dos anos 50, ou mesmo nos anos 60, festival aqui e ali, mas não tinha um ponto de encontro que se consolida como lugar, como fórum de debate e de exibição de filmes, tudo aquilo que um festival significa, em termos também promocionais e de definição de todo um conjunto de tendências que o cinema daquele momento tá iniciando, tá dando continuidade. (MEIRELES, 2017, p. 37)

A partir dessa estrutura de valorização dos debates em torno dos filmes, e influenciado pelo contexto de ebulição que vivia o País (por um lado, com a Ditadura Civil-Militar no

poder a partir de 1964, e por outro, com a renovação estética cinematográfica promovida por filmes como *Vidas Secas* – Nelson Pereira dos Santos, 1963; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – Glauber Rocha, 1964; e *Os Fuzis* – Ruy Guerra, 1964), o Festival de Brasília adquire ao longo dos anos uma marca de evento associado à exibição de filmes políticos.

Entendemos que tal identidade pode ser atribuída mais às circunstâncias da época do que a um projeto conceitual, visto que nas primeiras décadas do festival o tema da seleção e programação nunca recebeu grande destaque, seja na mídia ou no discurso produzido pelo próprio evento. Não havia, por exemplo, uma pessoa ou grupo que respondesse, a cada edição, pelo conjunto da programação e/ou propusesse debates que ultrapassassem a individualidade de cada filme. Pela continuidade no evento, quem mais se aproximava desse perfil era Fernando Adolfo, profissional que participou da equipe que criou o evento e exerceu o cargo de coordenador geral por diversas edições entre as décadas de 1960 e 2010. Todavia, seu papel esteve mais associado à função de organização das comissões de seleção que se formavam a cada ano do que propriamente de formulação de uma identidade curatorial.

Até pelo número bem inferior de trabalhos inscritos em relação às centenas de longas e aos milhares de curtas produzidos nos dias de hoje, o trabalho de seleção e programação não recebia a atenção que possui na contemporaneidade, e era realizado por comissões que se revezavam a cada ano. Tal pensamento era seguido por outros eventos do tipo, como o Festival de Gramado, e predominou pelo menos até o final da década de 1990.

2.2 Do discurso da diversidade à afirmação das particularidades

O início dos anos 1990 marca um desmonte das políticas públicas de audiovisual pelo Governo Fernando Collor de Mello (1990-1992). São extintos órgãos como a Embrafilme, responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição de filmes nacionais, e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais. A Cultura perde o status de ministério e a produção de longas-metragens brasileiros diminui drasticamente - em 1992, apenas três filmes nacionais inéditos foram lançados comercialmente e a participação brasileira no mercado exibidor ficou abaixo de 1% (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 26). A reação a essa quase paralisação se dá a partir da chamada Retomada do cinema brasileiro, normalmente definida como o período entre o

lançamento de Carlota Joaquina (direção de Carla Camurati), em 1995, e a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001. O modelo adotado, calcado principalmente nas leis de incentivo via renúncia fiscal de empresas do setor privado, trazia limitações como

o fato de as empresas só terem ganhos (elas diminuem seus impostos a pagar, têm retorno de imagem e, da forma como previsto nas primeiras versões das Leis Rouanet e Audiovisual, ainda corriam o risco de ter retorno financeiro direto caso o filme gerasse lucro, pois o patrocínio se dava pela compra de cotas dos filmes, como se fossem ações); o fato de esse sistema privilegiar os produtores que já tinham contato em empresas (pela via da publicidade) ou parcerias com captadores profissionais (cuja existência aumenta ainda mais os custos de produção); e, sobretudo, o fato de o Estado simplesmente delegar para as empresas as decisões sobre o que deveria ou não ser financiado (sem articular o mecanismo de financiamento a uma política cultural mais ampla). (OLIVEIRA, 2014, p. 40)

Dentro desse contexto, a criação de festivais em diferentes regiões do País atua como elemento simbólico em defesa da sobrevivência do cinema nacional e constitui aos poucos um circuito exibidor que gera demanda por novas obras. São frutos dessa época festivais como o Curta Kinoforum (SP, 1990), o Curta Cinema (RJ, 1991), o Cine Ceará (CE, 1991), o Festival de Cinema de Cuiabá (MT, 1993), o Vitória Cine Vídeo (ES, 1994), o FBCU – Festival Brasileiro de Cinema Universitário (1995), o Cine PE (PE, 1997), o FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul (SC, 1997), a Mostra de Cinema de Tiradentes (MG, 1998), o Festival do Rio (RJ, 1999), entre outros.

Para Marcelo Ikeda, nos anos 1990

os festivais acabavam sendo a expressão de um cinema brasileiro oficial, que, ainda traumatizado pelos atos da Era Collor, buscava sobreviver, precisando se defender das acusações dos fantasmas do passado, como o mau uso dos recursos públicos (como fantasma da Embrafilme) ou a vulgarização de seus temas (a pornochanchada). Os mesmos valores de “bom gosto”, “utilidade”, “relevância cultural” e “profissionalismo” que nortearam as leis de incentivo acabaram ressoando para as escolhas das curadorias dos principais festivais de cinema do período. Os festivais eram o estágio perfeito de legitimação de um “cinema de qualidade”, que buscava sua reconciliação com o mercado e com o público. (IKEDA, 2018a, p. 462)

Entre os novos eventos criados naquela década, havia alguns em que não se chegava sequer a existir qualquer tipo de seleção de filmes, como nas edições iniciais do Curta Kinoforum e do FBCU - dedicados, respectivamente, à exibição de curtas-metragens e a

trabalhos produzidos em universidades. Isso acontecia porque era possível exibir todos os filmes inscritos em cada evento, já que na época costumavam ser considerados elegíveis apenas os filmes realizados em película. Nesses exemplos, efetivamente não se podia falar em curadoria, nem mesmo em um sentido *lato*.

No caso de outros festivais que priorizavam os longas-metragens, como o Cine PE, o Vitória Cine Vídeo, o Festival do Rio e a própria Mostra de Tiradentes, a adesão ao discurso da Retomada resultava em uma visão homogeneizante da produção nacional. Defendia-se o cinema brasileiro, e não um recorte entre os *vários* cinemas brasileiros existentes. Se por um lado isso se constituiu como uma bem-sucedida estratégia de sobrevivência do setor audiovisual em tempos de escassez, por outro fez com que os eventos cinematográficos tivessem perfis parecidos e fossem pouco propositivos diante de um contexto em transformação. Do ponto de vista da seleção e programação, tal característica era compartilhada pelos festivais mais tradicionais, que seguiam o modelo das décadas anteriores.

Como crítico que cobria, a minha principal interrogação era: se eu for questionar a programação desse festival, eu questiono quem? Qual é o cérebro organizador dessa programação? Podiam ser vários, inclusive, mas eu quero dizer que as comissões de seleção mal eram publicadas. Era um trabalho quase que na “clandestinidade”, ninguém assumia programação nenhuma. Ou seja, os festivais de cinema tinham uma programação, que eventualmente podia produzir algum nível de pensamento, mas não havia um conceito, não havia um recorte, não havia um “de onde partimos”, e isso eu achava muito estranho e muito desintelectualizado dentro da maneira dos festivais existirem, sobretudo esses dois importantes, Gramado e Brasília. (EDUARDO, 2020)

Esse incômodo com um pensamento “desintelectualizado”, ou com a falta da publicização dos critérios e dos pensamentos que norteavam a programação de um festival, recebe especial vocalização a partir de uma crítica contra-hegemônica que se estabeleceu a partir da segunda metade dos anos 1990 no ambiente da internet e teve a revista *Contracampo* como principal precursora. A publicação se colocava em oposição ao caráter predominantemente informativo da maior parte das críticas publicadas em jornais e revistas da época – entendidas de modo pejorativo como “jornalismo cultural” (VALENTE, 2000, n. p.) – e via a crítica cinematográfica como algo que “engendra um movimento maior de reconfiguração e compreensão da experiência fílmica tanto por parte do espectador quanto dos realizadores” (CARVALHO, 2017b, p. 61).

Por conta de um desejo de maior intervenção no cenário audiovisual brasileiro, e também por questões econômicas (pois na *Contracampo* e em publicação correlatas, ao contrário da mídia tradicional, não havia a figura do “crítico profissional”, que era remunerado para a função), estabeleceu-se uma maior porosidade entre atividades como crítica, realização e docência. É nesse cenário que também surge uma aproximação dessa nova geração com a atividade de seleção e programação de filmes, que sobretudo no século XXI passa a ser tratada usualmente pelo nome de “curadoria”. A mudança pode estar relacionada tanto a uma popularização do termo para designar, como já apontamos na Introdução, “alguém que faz uma seleção especializada e por isso é detentora de uma voz de poder” (CARVALHO, 2017a, n.p.), como efetivamente a um entendimento distinto e a um estabelecimento de novos parâmetros para a função.

Um caso que se encaixa no segundo grupo é o da mostra *Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 Questões*, realizada em março de 2001 no Centro Cultural Banco do Brasil. A curadoria (que já assumia esse termo) foi formada pelos editores da *Contracampo* Eduardo Valente¹⁶ e Ruy Gardnier e pelo professor da Universidade Federal Fluminense (UFF) João Luiz Vieira. Em vez de se caracterizar como uma retrospectiva tradicional de melhores filmes da década, o evento foi organizado a partir de um conceito - no caso, a proposição de nove questões a respeito do cinema realizado no Brasil na década de 1990 (Como se constrói um país?; Como se (des)constrói um país?; Novos diretores: uma geração em trânsito?; O que há de novo no cinema novo?; Que história é essa?; O (cinema) brasileiro tem memória?; Temos local na aldeia global? Hollywood, TV, publicidade: referência ou interferência?; O cinema popular acabou?), com cada uma das perguntas recebendo um texto crítico¹⁷ e uma mesa de debate específica na programação.

O caminho para a seleção dos 54 longas-metragens incluiu primeiro o estabelecimento das nove questões e posteriormente a escolha de seis filmes que representassem de maneiras distintas as nuances trazidas por cada uma. Dessa maneira, as proposições da curadoria permeavam de modo visível toda a programação, justificando, por exemplo, por que filmes

16 Eduardo Valente é cineasta, crítico e curador de cinema. Dirigiu quatro filmes, foi editor das revistas de crítica *Contracampo* (1998-2005) e *Cinética* (2006-2011). Entre 2011 e 2016 trabalhou como assessor internacional da Ancine. Fundador da Semana dos Realizadores (2009), foi curador/programador de vários festivais do Brasil, incluindo a Mostra de Cinema de Tiradentes (curtas-metragens). Atualmente é parte da equipe de curadoria do Olhar de Cinema e delegado para o Brasil do Festival de Berlim.

17 Todos eles podem ser encontrados em < <http://www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm> > Acesso em 4 mai. 2020.

tão distintos quanto *São Jerônimo*, de Julio Bressane, e *Xuxa Requebra*, de Tizuka Yamasaki, faziam parte da mesma grade. Não se tratava, portanto, nem de uma perspectiva meramente avaliativa (“os filmes brasileiros de maior qualidade entre os produzidos naquele período”), tampouco de um panorama sem identidade.

Guardadas as particularidades que diferem eventos de ocorrência regular daqueles com uma única edição, vale notar como a mostra *Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 Questões* tratou a variedade de tipos de filmes exibidos não como um valor em si, mas como algo que poderia enriquecer as discussões conceituais que nortearam sua curadoria. Por outro lado, nessa mesma época era muito comum que festivais de cinema adotassem uma pretensão generalista que tinha a intenção de dar conta “da diversidade da produção brasileira”. Isso foi algo marcante em eventos criados na década de 1990, incluindo a Mostra de Cinema de Tiradentes (que, como veremos no próximo capítulo, abandona essa pretensão generalista e remodela radicalmente o seu perfil a partir da entrada de Cleber Eduardo na curadoria, em 2007), e refletia um pensamento hegemônico estabelecido pela política audiovisual da época da Retomada.

Para Raul Arthuso,

o mito da diversidade, do pluralismo e da multiplicidade de visões serve para sustentar um mercado forjado a partir de um mecanismo muito específico de aproximação com o público. Ao invés de criar um cinema plural de amplo acesso, é a própria ideia de diversidade que cria os diversos guetos de cinema brasileiro, com poucos diálogos entre si, nos quais os realizadores precisam se encaixar de alguma forma. As instâncias críticas, por sua vez, pouco esforço fazem para enfrentar o problema, optando por estabelecer o diálogo com seu gueto de preferência. A marca cultural do período é o duplo movimento de isolamento e imobilidade da cinematografia brasileira. (ARTHUSO, 2016, p. 73)

A *guetificação* à qual se refere Arthuso atingia sobretudo jovens cineastas e projetos com pretensões autorais. Um caso ilustrativo nesse sentido é o de Kleber Mendonça Filho, atualmente o diretor brasileiro com maior visibilidade no circuito de festivais europeus, tendo participado duas vezes da competição oficial do Festival de Cannes, com *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019). Ainda nos anos 1990, Kleber escreveu o roteiro do curta-metragem *Eletrodoméstica*, que ficou oito anos sem ser contemplado por nenhum edital, até finalmente receber recursos do Ministério da Cultura em 2003 e finalizar o filme em 2005. Assim, o que

era uma narrativa contemporânea sobre a classe média brasileira dos anos 1990 se tornou um “filme de época” quando lançado¹⁸.

No caso dos longas-metragens, a dificuldade para a viabilização de projetos costumava ser ainda maior para esse mesmo grupo de diretores iniciantes com propostas autorais, pois era uma tarefa muito difícil atrair uma produtora reconhecida no mercado e convencer investidores privados a apoiar uma obra sem perspectivas de retorno financeiro. Restava o caminho de alta concorrência dos editais públicos, que podiam partir de iniciativas federais (como o edital anual da Petrobras ou o edital de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura) ou, eventualmente, de políticas estaduais/municipais. Isso fez com que houvesse nos anos 1990 e no início dos anos 2000, dentro dos caminhos tradicionais de financiamento, um considerável *represamento de produção* que dificultava a estreia em longas-metragens de diversos cineastas que vinham se destacando no campo dos curtas-metragens.

Concomitantemente, fora dos meios oficiais de financiamento, um caminho cada vez mais utilizado pela produção independente foi o da produção em vídeo. O formato de captação normalmente associado a filmes caseiros/amadores ganhou impulso principalmente a partir da segunda metade da década de 1990, e teve como um dos marcos inaugurais de penetração no circuito europeu de festivais a divulgação do manifesto Dogma 95 e a presença dos filmes dinamarqueses *Festa de Família* (direção de Thomas Vinterberg) e *Os Idiotas* (direção de Lars von Trier) na competição oficial do Festival de Cannes em 1998.

No Brasil, o constante aprimoramento tecnológico e o barateamento de equipamentos de captação de som e imagem e de softwares de pós-produção contribuíram para que a produção nacional crescesse exponencialmente sobretudo a partir da primeira década do século XXI. Outros fatores que convergiram para o estabelecimento de um ciclo de forte expansão e descentralização da realização cinematográfica foram o aumento da oferta de cursos de formação, tanto universitários¹⁹ quanto de especialização, e o redirecionamento das políticas públicas de audiovisual a partir da criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine),

18 É importante frisar que a carreira de Kleber Mendonça Filho não ficou paralisada por causa da recusa dos editais para a produção de *Eletrodoméstica*. O cineasta construiu uma trajetória premiada como curtagematista independente, realizando nesse período obras como *A Menina do Algodão* (2002) e *Vinil Verde* (2004).

19 Houve a criação de cursos de graduação em Cinema e Audiovisual em universidades públicas como a Unespar - Universidade Estadual do Paraná (iniciado em 2005), a UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina (2005), a UEG - Universidade Estadual de Goiás (2006), a UFPel - Universidade Federal de Pelotas (2007), a UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2008), a UFPE - Universidade Federal de Pernambuco (2009), a UFES - Universidade Federal do Espírito Santo (2010) e a UFC - Universidade Federal do Ceará (2010). Os cursos federais surgem em um contexto de expansão e descentralização dessas universidades pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010).

em 2001, com o aumento de recursos públicos destinados à atividade cinematográfica (sobretudo a partir da regulamentação do Fundo Setorial do Audiovisual, em 2007) e a atenção dedicada a uma maior regionalização.

Todavia, nessa mesma primeira década do século XXI, o circuito audiovisual passava por uma transição do padrão película para o padrão digital de produção e exibição. Por razões técnicas (a diferença de qualidade entre as exibições em película e as exibições digitais, algo resolvido somente no início da década de 2010 com o estabelecimento do DCP como padrão de exibição²⁰) e/ou ideológicas (a crença na película como única matriz possível para o “verdadeiro” cinema), a produção digital sequer era aceita em muitos dos festivais mais tradicionais, como Brasília e Gramado; já os eventos que aceitavam os vídeos, normalmente entre os curtas-metragens, costumavam relegá-los a horários ou locais alternativos, sempre desfavorecidos em relação às bitolas 16mm e 35mm.

Tal situação gerou um *represamento de circulação* que influenciou um aumento progressivo do número de festivais de cinema no Brasil, como ilustrado pela Tabela 1²¹. Eventos como a Mostra do Filme Livre (criada no Rio de Janeiro em 2002) e o Cine Esquema Novo (criada em Porto Alegre em 2003) tiveram a discordância em relação à separação por bitolas (35mm, 16mm e vídeo) como um dos pontos de partida para colocarem, cada um ao seu modo, a noção de curadoria em cinema no debate público brasileiro.

Essa inflexão no olhar para a seleção e programação de filmes está situada dentro de um contexto global de aumento exponencial na velocidade das inovações técnicas, científicas e culturais a partir dos anos 1990, sobretudo com a popularização da internet e a globalização. Sobre esse tema, o filósofo alemão Hermann Lübbe escreve que:

Complementarmente à taxa de inovação aumenta o montante de relíquias históricas e assim, ao mesmo tempo, a quantidade dos bens culturais que para se manterem compreensíveis ou voltarem a ser compreendidos demandam uma explicação especial do ponto de vista metodológico – ou seja, uma explicação histórica (LUBBE, 2016, p. 295)

20 Destaco que nem todos os festivais de cinema contemporâneos realizam exibições em DCP, seja pela falta de equipamento adequado, ou mesmo pelo fato de que nem todos os realizadores finalizam o filme nesse formato (embora, para as mostras competitivas, essa seja uma exigência de diversos regulamentos).

21 É importante destacar que o crescimento do número de festivais de cinema não significa necessariamente a continuidade de todos esses eventos. Vários deles, apesar da proposta de periodicidade regular, acabam sendo descontinuados por uma série de razões, não só econômicas.

Nas palavras de Andreas Huyssen, outro filósofo alemão que pesquisa as relações entre cultura, memória e história,

o argumento de Lübbe sobre a contração da extensão do presente aponta para um grande paradoxo: quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando-os num espaço sincrônico em expansão, mais fraca a sua autocoessão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos. (HUYSSSEN, 2000, p. 28)

Tabela 1 – Evolução Quantitativa dos Festivais Brasileiros (1999-2009)

ANO	Nº DE EVENTOS	VARIAÇÃO % EM RELAÇÃO AO ANO ANTERIOR
1999	38	-
2000	44	15,78%
2001	48	9,09%
2002	62	29,16%
2003	75	20,96%
2004	86	14,66%
2005	96	11,62%
2006	132	37,5%
2007	217	64,39%
2008	231	6,45%
2009	243	5,19%

Fonte: LEAL, MATTOS, 2011, p. 22

Tomando esses apontamentos de Huyssen e aproximando-os do contexto dos festivais de cinema brasileiros, é possível defender que o estabelecimento da noção de curadoria nesses eventos cinematográficos a partir dos anos 2000 está relacionada a uma necessidade de trazer “estabilidade e identidade cultural” a determinadas parcelas da produção audiovisual brasileira. Afinal, se a existência histórica dos filmes sempre foi em boa medida uma construção da crítica, da academia e das seleções/premiações de festivais, no contexto de grande aumento quantitativo isso ganhou contornos e dimensões novas, demandando novas maneiras de intervenção no debate público.

Como aponta Amaranta Cesar,

talvez um pensamento rápido a se fazer seja “cresceu a produção, então precisa crescer o circuito (de festivais)”. E não é disso que se trata, né? Precisa crescer um circuito que tenha identidade, que se configure como uma comunidade, que se configure como um espaço de sociabilidade, com parâmetros de legitimação, com códigos compartilhados. Então a curadoria, de alguma maneira, configura um espaço cultural, social, que forja elementos que permitem uma construção de comunidade na mediação entre as obras e a recepção. (CESAR, 2020)

Entendemos que a Mostra de Cinema de Tiradentes, a partir da entrada do curador Cleber Eduardo, em 2007, e da criação, no ano seguinte, da Mostra Aurora (seção competitiva para cineastas em início de carreira em longas-metragens), ocupou um lugar central e singular nessa mediação entre as obras e a recepção, conforme detalharemos no próximo capítulo. Todavia, achamos importante situar essa experiência dentro de um momento histórico mais amplo de transformação do cenário de festivais brasileiros no qual o debate curatorial se torna cada vez mais presente. Para isso, destacamos a seguir cinco eventos que julgamos terem contribuído de diferentes maneiras (pelo pioneirismo, pelo simbolismo e/ou pela proposta conceitual) para o aprimoramento dessa discussão – *forumdoc.bh*, Mostra do Filme Livre, Cine Esquema Novo, Semana dos Realizadores e *CachoeiraDoc*. Elencar essas trajetórias também tem como objetivo encontrar elementos em comum que constituem a noção de curadoria estabelecida por esses festivais brasileiros no século XXI.

2.3 A curadoria em evidência – cinco exemplos

forumdoc.bh

Entre os festivais destacados neste capítulo, o *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico é o único criado nos anos 1990. Tal escolha se dá por entendermos que o evento antecipou algumas características que farão parte do debate sobre curadoria em cinema que passa a ocorrer em festivais brasileiros no século XXI, como também exerceu influência em alguns pares criados posteriormente.

Fundado na cidade de Belo Horizonte em 1997 pelos antropólogos Junia Torres²², Paulo Maia e Ruben Caixeta, associados à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o

22 Junia Torres é documentarista e antropóloga. Integrante da Associação Filmes de Quintal. Fundadora, organizadora e curadora do *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte em 22 edições. Curadora das mostras Cinema, Território Ameríndio (2017), Política e Palavra no

forumdoc.bh estabelece de saída um recorte conceitual - as intersecções entre a antropologia e o cinema documental²³ - a partir do qual sua programação será pensada. Como lembra Torres, naquele momento o termo “curadoria” não era utilizado.

Sempre que falamos em antropologia, a gente pensa em diversidade cultural, em novos paradigmas de pensamento, não ocidentais etc. Então a gente estava muito interessado nos filmes que pudessem nos aproximar da alteridade, de outras formas de ser, de pensar, de estar no mundo. Mesmo que naquele tempo a gente não se tratasse como curadores, já existia toda uma organização conceitual que enformava o festival nesse sentido. (TORRES, 2020)

A identidade construída pelo forumdoc.bh ao longo dos anos está ligada à experiência da associação Filmes de Quintal. Criada oficialmente em 1999, ela reúne pesquisadores, professores, realizadores e estudantes de cursos como Antropologia, Artes Visuais, Comunicação Social, Filosofia e Letras. Atualmente o festival constitui apenas uma das iniciativas do grupo, que se dedica a ações de reflexão, fomento, formação, divulgação e realização em cinema e desenvolvimento de pesquisas.

O forumdoc.bh tem uma estrutura que costuma se repetir com pequenas variações desde a primeira edição – constituída por duas mostras contemporâneas (uma nacional e outra internacional) e uma mostra conceitual (dedicada a uma temática ou a um autor), além de sessões especiais. Para a mostra conceitual, cada membro da Filmes de Quintal pode propor um recorte curatorial, e a proposta mais votada dentro de uma assembleia da associação é levada adiante. Dessa maneira, mesmo tendo a assinatura de um(a) curador(a) individual a cada ano, a seção carrega a chancela e as discussões do coletivo. Já para as mostras contemporâneas, a composição da equipe de seleção costuma variar a cada ano, circulando entre membros da Filmes de Quintal e colaboradores convidados.

Uma das marcas do caráter propositivo e reflexivo da curadoria é o catálogo do festival, que com o passar das edições se tornou uma publicação de referência para a pesquisa

Documentário (2016) e Mekukradjá: encontro de realizadores e escritores indígenas (2016-2018). Realizou, em codireção com Isabel Casimira, o documentário *A Rainha Nzinga Chegou*, exibido na Mostra Aurora em 2019.

23 Vale apontar que o recorte etnográfico já havia aparecido no cenário dos festivais brasileiros na Mostra Internacional do Filme Etnográfico, criada em 1993 no Rio de Janeiro e citada por Junia Torres como uma das inspirações para a criação do forumdoc.bh O evento carioca também realizava seminários com debates, e alguns deles resultaram na publicação de um livro (MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inacio. (orgs.). Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual. 1994. Rio de Janeiro: Interior Produções.)

sobre documentários no Brasil e incorporou um número cada vez maior de artigos, depoimentos e entrevistas na seção “Ensaaios”, que tem o objetivo de ampliar a discussão em torno dos filmes e temáticas das mostras. Outro ponto de destaque, que aparece já no nome do evento, é a importância dada ao fórum de debates (ou seminário), que faz circular discussões pouco vistas em outros eventos cinematográficos, graças à relação estabelecida com a pesquisa acadêmica em Antropologia e áreas correlatas.

Entre os eventos declaradamente influenciados pelo *forumdoc.bh*, destacam-se os casos do *CachoeiraDoc*, criado em 2010 em Cachoeira (BA), e do *Fronteira*, fundado em 2014 em Goiânia. No primeiro caso, a influência se nota particularmente pelo entendimento do documentário como aproximação da alteridade, com interesse especial pela produção de grupos contra-hegemônicos como os indígenas; no segundo caso, a aproximação se dá pelo interesse formal por documentários não-convencionais. Junia Torres destaca que

o catálogo do *Fronteira* é muito parecido com o nosso. Eles fazem questão de produzir textos inéditos, de convocar a crítica pra pensar os filmes que estão sendo lançados. Cinema não é só fazer filme, é pensar sobre os filmes, escrever sobre os filmes... tudo isso é constituir um campo de cinema. Então é interessante que esses festivais tenham se ligado nessa questão da produção de textos, do catálogo, de promover encontros e seminários. Eu acho que é uma influência muito positiva nesse sentido. (TORRES, 2020)

Mostra do Filme Livre

A gênese da Mostra do Filme Livre (MFL) é o movimento cineclubista carioca do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, em alta em um contexto de ampliação da produção audiovisual, sobretudo pelo acesso facilitado a câmeras de vídeo. As reuniões mensais do “Mostra o que neguinho tá fazendo”, ocorrido na Fundação Progresso, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, desembocaram no projeto de um festival anual que recebesse filmes de todo o Brasil e ampliasse os debates que já ocorriam nas sessões do cineclubes. Uma das marcas iniciais foi a de rejeitar a divisão entre vídeo e película que era regra nos festivais tradicionais. A MFL teve a sua primeira edição em 2002, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, e até 2019 foi realizada anualmente no mesmo local e em CCBBs de outras cidades, como São Paulo e Brasília.

Em entrevista concedida ao site *Cine Festivals* em 2018, a equipe de curadoria da 17ª MFL, formada por Diego Franco, Gabriel Sanna, Guilherme Whitaker (idealizador do festival) e Scheilla Franca, comentou a respeito da trajetória do festival:

Nosso esforço, desde antes de nos constituirmos enquanto MFL, foi auxiliar na difusão e criar janelas de acesso ao cinema brasileiro mais independente, fosse estética ou economicamente. Buscamos, ao longo do tempo, propor espaços para pensar sobre esses filmes, independentemente dos seus formatos. Com a transformação da perspectiva subordinada à película, nossos gestos e olhares se voltam, ainda mais intensamente, para a experimentação, para a pesquisa destes suportes enquanto linguagem, enquanto alternativa de produção, enquanto possibilidade estética e política. (WHITAKER et al. 2018, n. p.)

Dentro desse intuito de visibilizar produções contra-hegemônicas em um sentido amplo (no que se refere ao formato de captação, ao gênero, à estética, ao modo de produção), a principal contribuição da MFL para o debate sobre curadoria em festivais brasileiros foi ter se constituído, já a partir do nome, como um evento de cunho propositivo com relação ao cenário do cinema brasileiro contemporâneo. Em vez de uma busca pelos “melhores filmes”, buscava-se nortear o trabalho de seleção e programação a partir do conceito de “filme livre”, que englobava variáveis éticas, estéticas, econômicas e políticas (IKEDA, 2018b, p. 113).

O pesquisador Marcelo Ikeda²⁴, um dos curadores da Mostra do Filme Livre por dois períodos (2003-2013 e 2016-2017), contou em entrevista para esta dissertação que

os curadores não necessariamente tinham a mesma visão, eles não coincidiam, não tinham uma visão totalmente uniforme e homogênea do que seria isso (o conceito de “filme livre”). Eu acho que isso é bom, porque a mostra ao mesmo tempo é muito multifacetada, cada curador pode escrever textos nos catálogos em que colocam a sua própria visão do que seria um filme livre. As discussões de curadoria da mostra giravam em torno exatamente do que o filme inscrito poderia acrescentar/contribuir nessa discussão dentro do panorama brasileiro do cinema independente daquele período ou daquele ano, o que ele poderia acrescentar ao panorama do cinema livre no Brasil. (IKEDA, 2020)

24 Mestre pelo PPGCOM da Universidade Federal Fluminense (UFF), com dissertação sobre políticas públicas do audiovisual brasileiro a partir dos anos 1990. Trabalhou na Agência Nacional do Cinema (Ancine) entre 2002 e 2010, ocupando diversas funções. Crítico de Cinema, escreveu para variados veículos, especialmente na internet, como ViaPolítica, Claquete, CurtaoCurta, Revista Etcetera, mantendo o blog Cinecasulofilia (www.cinecasulofilia.blogspot.com) desde 2004. Foi curador da Mostra do Filme Livre (2003-2013 e 2016-2017).

A partir dessa proposta conceitual, a curadoria (formada por realizadores da nova geração) passa a ter uma centralidade que não existia até então nos festivais brasileiros. Isso se verifica de modo acentuado nos catálogos, que em outros eventos se restringiam a conteúdos como sinopses dos filmes, espaços para patrocinadores e breve apresentação do festival por sua direção, e na MFL adquirem um outro caráter, recebendo textos em que membros da equipe de curadoria propõe reflexões que podem envolver o conceito do festival, filmes que compõem seções específicas ou outros temas correlatos.

Enquanto naquela época o trabalho das comissões de seleção de festivais como Brasília e Gramado parecia se ater a um momento anterior ao festival, terminando na definição dos filmes selecionados – o que criava uma percepção de dissolução de responsabilidade pela programação –, a noção de curadoria implantada pela Mostra do Filme Livre tinha assinatura claramente estabelecida e trazia a intenção de permear todo o evento, seja através dos textos, dos debates, do conceito ou do modo como os filmes dialogavam entre si.

Outro ponto importante a ser destacado é a valorização e a publicização do dissenso entre integrantes da curadoria sobre determinados temas (como a maneira de lidar com o conceito de “filme livre”), o que criava um contraponto à ideia de consenso que permeou de maneira geral a seleção de filmes nos festivais brasileiros entre os anos 1960 e 1990. Mais uma vez, o que predominava não era a definição de um gosto médio entre os membros da curadoria, mas as questões que cada filme poderia suscitar dentro de um contexto maior da programação do festival.

Por último, é possível dizer que o modelo de curadoria implantado pela Mostra do Filme Livre apontava para um caminho de especialização do trabalho de curadoria em cinema que seria seguido por um conjunto de festivais brasileiros no século XXI. Da ideia de atividade esporádica que se tinha nas comissões de seleção de grandes festivais - que incluíam profissionais de diversos ramos do audiovisual (diretores, atores, produtores, etc.) - passa-se a considerar a curadoria como um trabalho específico, com uma série de requisitos próprios que ultrapassam uma mera avaliação estética.

Cine Esquema Novo

Fundado em 2003, um ano depois da Mostra do Filme Livre, o Cine Esquema Novo (CEN) também nasce a partir da iniciativa de realizadores que começavam a formar uma nova cena independente em sua cidade. Um dos pontos de encontro em Porto Alegre era a mostra Cinemeando na Garagem, que desde o final dos anos 1990 fazia sessões semanais de filmes super-8 no Bar Garagem Hermética. A produção da nova geração, em grande parte realizada em suportes alternativos, como vídeo e super-8, tinha pouca visibilidade na grade de programação do principal festival do Rio Grande do Sul, o de Gramado, visto que as competitivas eram divididas por bitola e os filmes que não eram produzidos em 35 mm eram exibidos ou em horários alternativos, ou em locais diferentes.

Alisson Ávila, fundador do festival ao lado de Gustavo Spolidoro, Jaqueline Beltrame e Morgana Rissinger, escreve que

olhando em retrospectiva, a primeira edição do Cine Esquema Novo (CEN) era quase uma oposição simbólica à diluição que o Festival de Gramado parecia representar. Foi o desejo de proporcionar em Porto Alegre, todos os anos, um ambiente de congregação nacional orientado a outros olhares geracionais perante o cinematográfico (...) Foi o grito de destruição das divisões formais entre registro documental e ficção, entre filme-vídeo-digital em prol da experiência fílmica. Se este é hoje um quase não assunto, circunscrito a uma opção estética do artista, naquela altura ainda representava algum tabu – que o próprio CEN só assumiu por completo (e de corpo e alma a partir de então, diga-se) na sua segunda edição, em 2004. (ÁVILA, 2018, p. 160-161)

A trajetória do Cine Esquema Novo é ilustrativa de um refinamento da lógica de seleção e programação dentro de um contexto em que a noção de curadoria passa a ser utilizada por festivais de cinema brasileiros no século XXI. É curioso notar que, apesar de surgir como um contraponto ao Festival de Gramado, o CEN utiliza em suas primeiras edições um modelo de seleção semelhante, com convidados de diferentes áreas do audiovisual revezando-se em comissões a cada ano, sem que houvesse uma pessoa ou grupo pensando a programação do começo ao fim do processo, de uma maneira global. Como explica Jaqueline Beltrame²⁵:

25 Jaqueline Beltrame foi produtora executiva da Fundação Iberê Camargo, de edições da Bienal do Mercosul, e produziu exposições em locais como Santander Cultural e Instituto Ling. É uma das fundadoras, produtora e curadora do Cine Esquema Novo - Arte Audiovisual Brasileira, além de produtora executiva de cinema e projetos culturais em diversas áreas, em duas décadas de produção cultural. Em 2020, o longa-metragem *Irmã*, do qual é produtora, teve estreia mundial no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

A gente recebia todas as inscrições, aí se fazia uma triagem do que era filme que não passaria no Cine Esquema Novo. A gente assistia também, mas era o Gus (Gustavo Spolidoro) que fazia com mais duas pessoas convidadas. Então dali eles tiravam tudo que era filme que realmente não passaria no festival. Filme careta, linear, que não tem nada de novo, nenhuma proposta que pudesse chegar próximo de um filme ousado, experimental, criativo. Esses nem iam pro júri que depois fazia a seleção final do que ia para o festival. Esse júri final não tinha nenhum de nós sócios como parte dele. Ele era feito por outras pessoas do meio que a gente convidava. Tentávamos ter um conjunto de pessoas que não fossem só diretores, produtores ou críticos, a gente sempre tentava colocar alguém que era das artes visuais junto. (...) Então nós não éramos os curadores desde a primeira edição. A gente dava uma diretriz para essas pessoas, mas não era a gente que fazia curadoria. E acho que foi lá pela quarta ou quinta edição que assumimos a curadoria²⁶, e não chamávamos mais ninguém pra trabalhar com a gente nesse processo de escolha dos filmes. (BELTRAME, 2020)

Do ponto de vista da programação, entendida como a maneira de dispor os filmes selecionados na grade do festival, também se percebe um amadurecimento ao longo da história do CEN. Se nas primeiras edições quem selecionava as obras não participava da montagem da grade, a partir da entrada dos fundadores do festival como membros da curadoria essas duas funções (selecionar e programar) passam a ser trabalhadas de maneira conjunta. Sobre o tema, Jaqueline Beltrame aponta como, de modo empírico, o trabalho no festival fez com que os curadores fossem percebendo a melhor forma de programar cada sessão.

Isso parte de uma conversa entre todos nós. Um propõe algo e o outro fala “não, mas acho muito redundante essa mostra aqui com esses filmes juntos um do lado do outro”. Aí leva mais uma semana, todo mundo quebrando a cabeça, “esse filme não pode entrar aqui porque se esse ficar com esse vai estragar a sessão, vai anular esse filme, vai dar outro peso pra sessão”. Então a gente tem um super trabalho nisso que é bem diferente do que era no início. No início a gente pensava pelas temáticas. Sem contar que na primeira edição tinha divisão de bitola né, isso logo na segunda já não tinha mais. Mas lá no início a gente tinha, por exemplo, a coisa de “ah, esses filmes todos têm um viés mais videoarte, vamos colocar todos na mesma sessão”. Hoje a gente parte do princípio oposto, que é não colocar o óbvio. (BELTRAME, 2020)

Como desenvolvemos no primeiro capítulo desta dissertação, trazendo como comparação um conceito da museologia, a variação da expografia pode alterar

26 O grupo de fundadores do Cine Esquema Novo assumiu a curadoria do evento a partir da quinta edição, em 2008.

significativamente a fruição de obras de arte. Tal ideia passa a ganhar uma maior atenção nos festivais de cinema brasileiros no século XXI e pode ser notada no modo como Beltrame descreve as questões de programação (um filme pode “anular” o outro, “estragar” a sessão ou deixá-la muito “redundante”).

O caso do Cine Esquema Novo traz uma particularidade pelo fato de o festival ter se notabilizado por estabelecer desde as suas primeiras edições uma relação com outras artes visuais, exibindo obras que ficassem no limiar entre cinema e videoinstalações. Em 2011 o CEN deixou de acontecer apenas em salas de cinema e passou a ocupar também o espaço de galerias. Desde 2016, as mostras competitivas agregam videoinstalações, performances e filmes, o que trouxe novos desafios para a curadoria, incluindo a abertura de diálogo com realizadores para discutir o melhor contexto de exibição para cada obra.

Como a gente também trabalha com as videoinstalações, pensamos em como seria a experiência do espectador vendo esse filme num outro local, que não a sala de cinema, e vice-versa. Já aconteceu o oposto também, de falar com artista e pedir pra exibir na sala de cinema, e chegar a resposta “sala de cinema não, prefiro outro trabalho” ou “ah, pode ser, mas vou repensar o corte”. Existe esse diálogo, já aconteceu mais de uma vez, inclusive de ter uma mudança no filme quando a gente faz uma proposta de como exibir. (BELTRAME, 2020)

Semana dos Realizadores

A criação da Semana dos Realizadores, em 2009, no Rio de Janeiro, tem a particularidade de ser acompanhada por uma carta de fundação, assinada por um grupo de sete pessoas (Eduardo Valente, Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Kleber Mendonça Filho, Lis Kogan, Marina Meliande), na qual são explicadas as motivações para o seu surgimento. Dois pontos se destacam no conteúdo: a maneira direta com que a Semana se coloca em relação ao Festival do Rio – na ocasião, e ainda hoje, o maior evento cinematográfico da cidade – e o paralelo estabelecido com outro momento histórico, sobre o qual tratamos no capítulo 1 – a criação da Quinzena dos Realizadores em Cannes, em 1969.

Em tom diplomático, escreve-se que o olhar proposto pela Semana “não se pretende contrário, mas sim alternativo e complementar, ao que o Festival do Rio apresenta”, enfatizando que “nem aquele que tem sido considerado o maior festival de cinema do Brasil tem mais a possibilidade de dar conta desta verdadeira imensidão daquilo que se produz em

audiovisual hoje no país”. A carta conclui apontando o principal objetivo presente na criação do festival: “não a de fazer ver alguns filmes AO INVÉS de outros, mas a de fazer ver e destacar MAIS filmes ALÉM daqueles que já se veem” (VALENTE, 2009, n.p., grifo original). Para a reflexão sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros no século XXI, uma ideia fundamental está presente nos verbos “ver” e “destacar”, sobretudo neste último, pois, como já apontamos, não bastava aumentar o circuito de festivais, e sim construir uma identidade própria que fosse legitimada pelo próprio meio audiovisual.

A carta de fundação da Semana dos Realizadores incorre em alguns momentos em simplificações. Sobre a Quinzena dos Realizadores, festival citado como exemplo para a criação da Semana, o texto defende que, à sua época, a iniciativa francesa expressava “menos uma revolta e mais uma constatação: o cinema era maior mesmo do que o maior de seus festivais, e por isso era preciso dar minimamente conta de um pouco mais desta que se convencionou chamar de Sétima Arte do que aquilo que a seleção oficial de um só evento conseguiria fazer” (VALENTE, 2009, n.p.). Tal passagem ignora, ou deixa oculto, todo um desejo por reformular a lógica de seleção e programação que estava vigente naquele momento nos grandes festivais europeus. Afinal, “dar conta” da produção não passava apenas por criar novos eventos, mas por propor novos recortes, construir outras identidades e fazer com que elas reverberassem da maneira mais potente junto a seus públicos.

Como apontamos no primeiro capítulo, esse momento histórico dos festivais europeus que tem como marco inaugural a criação da Quinzena dos Realizadores e vai até meados dos anos 1980 é denominado por Marijke De Valck como a “Era dos Programadores”. Deixa-se um período em que a escolha de filmes pelos grandes festivais (Cannes, Veneza, Berlim) era feita de modo terceirizado, com os países escolhendo seus representantes, e chega-se a outro em que a seleção e programação recebe importância central e passa a ser uma função desempenhada por profissionais especializados.

Propondo um paralelo com a experiência brasileira, tendo em vista as diversas diferenças contextuais (o tamanho de cada produção, as experiências distintas entre festivais nacionais e internacionais, o período histórico, as tecnologias de captação e exibição), e atendo-se especificamente a essa ideia da curadoria (ou programação) como atividade especializada, defendemos que no Brasil só se caracteriza algo parecido com uma “Era dos Programadores” (ou uma “época da curadoria”) nos anos 2000, em especial nos eventos destacados por esta dissertação.

Tendo demarcado desde o início sua diferença de escopo em relação ao Festival do Rio (e, por consequência, a eventos cinematográficos de maior porte e com um recorte de filmes mais generalista, como a Mostra de São Paulo), a Semana atua dentro de um grupo de festivais atento principalmente ao cenário do cinema independente brasileiro. Em entrevista ao site *Cine Festivais* em 2017, o curador Daniel Queiroz comentou sobre o desafio de construir e manter uma identidade própria diante da “concorrência” com outros eventos.

A diferenciação destes festivais vai se dar não pelos filmes que se repetem, mas ao contrário, pelos outros filmes em suas programações, pelos menos conhecidos e com menor circulação neste circuito de festivais, além, é claro, daquilo que está para além dos filmes escolhidos e que muitas vezes se faz tão importante quanto: a organização da programação, a estrutura de exibição, os debates, espaços formais e informais que se cria e incentiva para as trocas e discussões a partir dos filmes, entre outras questões. (...) Vale ainda observar que pode-se buscar uma identidade, mas que essa efetivamente se dá pela forma como o festival é percebido e reconhecido pelo seu público, ou seja, não se trata de uma definição interna, mas principalmente da percepção externa resultante do trabalho realizado. A manutenção de uma linha e a consistência da programação em diversas edições é fundamental para que isto ocorra de maneira satisfatória. (QUEIROZ, 2017, n.p.)

Uma das particularidades curatoriais da Semana dos Realizadores é o fato de ter abolido a separação de prêmios entre curtas, médias e longas-metragens, com filmes de todos os formatos participando de uma mesma mostra competitiva. Além de uma decisão política que visa combater a histórica maior valorização dos longas-metragens, o gesto do festival tem impacto no pensamento da programação, tendo em vista que se busca potencializar de formas parecidas todos os filmes de cada sessão, e não simplesmente pensar o curta/média como “abertura” para o longa-metragem. Dessa maneira, o fechamento da seleção se dá de maneira paralela ao fechamento da programação das sessões do festival.

Como em geral cada sessão traz ao menos dois filmes, a intenção é que seja uma sessão dupla (ou às vezes tripla), em que cada um dos filmes possui igual importância e recebe as melhores condições possíveis para sua fruição. A realização de um breve debate após cada filme, ou mesmo a pausa para a apresentação do filme seguinte, mostra-se importante para que cada filme possa ser melhor absorvido. De toda forma, ao se montar sessões com dois ou mais filmes, pensamos muito nas conexões que serão naturalmente criadas entre eles e tomamos as decisões de montagem das programações querendo contribuir ao máximo com cada trabalho. (QUEIROZ, 2017, n.p.)

Outra proposta curatorial da Semana que visa quebrar barreiras normalmente estabelecidas nos espaços dos festivais de cinema diz respeito à relação com obras realizadas originalmente com o intuito de serem exibidas em galerias. É um gesto semelhante ao do Cine Esquema Novo, mas menos abrangente: no evento carioca, as exposições destes trabalhos costumam ocorrer em seções paralelas à mostra competitiva, e sempre numa sala de cinema (não há, como no evento gaúcho, exposições em galerias). O interesse está justamente nos impactos que esse deslocamento expográfico pode trazer para a fruição das obras.

Já enfrentamos a relutância de alguns artistas que, a princípio, não achavam que seus filmes “funcionariam” numa sala de cinema, mas acabaram topando a exibição por insistência nossa e saíram da sessão felizes com o resultado da experiência propiciada. Obviamente não se trata de questionar a exibição em galerias, de dizer que isto é melhor do que aquilo, mas simplesmente de se entender que algumas obras podem funcionar tanto no contexto expositivo quanto na exibição tradicional numa sala de cinema, diminuindo barreiras e propiciando novas relações entre os filmes e o público. (QUEIROZ, 2017, n.p.)

CachoeiraDoc

A mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona, ocorrida em Salvador em 2009, teve importância na trajetória da pesquisadora Amaranta Cesar²⁷ não só por ter sido o primeiro evento para o qual ela propôs uma curadoria, como também pelo fato de não ter obtido recursos para a impressão de um catálogo com textos reflexivos sobre os temas abordados pelo evento. Esse fato prosaico ganhou uma nova dimensão a partir do momento em que Amaranta assume como professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e, em 2010, idealiza o CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira.

Não ter conseguido fazer um catálogo é uma coisa que me marcou muito num sentido de hoje entender claramente o que é a atividade de curadoria no sentido de produção de memória. E produção de memória é produção de

27 Professora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Possui graduação em Comunicação, mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2002), doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (2008) e Pós-doutorado na New York University. Foi curadora da Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona (2009). É idealizadora e curadora do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira (BA). Coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário. Tem apresentado trabalhos e publicado artigos com enfoque em cinema e diferença, documentário, cinema africano e da diáspora, cinema brasileiro, análise fílmica. Realizadora do curta-metragem *Maré* (2018).

futuro. É uma ação historiográfica, é agir na História para que a História sobreviva, para que determinadas obras sobrevivam. Isso diz respeito a que obras sobrevivem e que obras não sobrevivem, e se eu for pensar hoje, todo o meu trabalho diz respeito a isso, a pensar as histórias apagadas, os apagamentos. A maneira como estou, por exemplo, conceituando curadoria tem a ver com isso, que é essa ideia de agenciamento de visibilidades e apagamentos. (CESAR, 2020)

Essa abordagem conceitual a respeito da curadoria em cinema parte de reflexões desenvolvidas ao longo das edições do CachoeiraDoc. Uma das intenções presentes na criação do festival era fazer com que “o cinema contemporâneo que desafia estruturas de produção estandarizadas, hegemônicas” (CESAR, 2017a, n.p.) chegasse até os alunos do recém-criado curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Devido a questões de infraestrutura, as quatro primeiras edições do festival concentraram suas exibições em espaços dentro do campus universitário, mas a preocupação relativa à formação acadêmica nunca restringiu o evento ao ambiente universitário - desde a sua gênese, também havia o desejo de se inserir no circuito nacional de festivais. A partir da quinta edição, com a reinauguração do Cine Teatro Cachoeirano, foi ali que passou a ocorrer a grande maioria das sessões do evento²⁸.

O festival apresenta desde sua primeira edição uma estrutura de programação bem definida (que inclui mostras competitivas de longas e curtas-metragens brasileiros, oficinas, ciclos de conferências, conversas com realizadores e mostras especiais) e um conceito menos restritivo/tradicional sobre o que constituiria o campo documental.

O CachoeiraDoc é irmanado e nasce muito inspirado no forumdoc.bh, (...) que tem pensado o documentário como esse terreno expandido, mas o tempo todo friccionado e provocado pelo real, e que não perde esse engajamento, ainda que invente formas que sejam diversas, inventivas, e muito próximas inclusive da ficção. (...) Acho que o documentário é um campo fértil porque ele está o tempo inteiro se reinventando. (CESAR, 2017a, n.p.)

Para além do debate acerca do campo documental, o que particulariza a curadoria do CachoeiraDoc é a maneira como trabalha com a noção de contra-hegemonia a partir de três eixos interligados: o público, a curadoria e a formulação teórica. Existe, por exemplo, um entendimento de que a especificidade do contexto local, dentro de uma universidade com 83,4%

28 O CachoeiraDoc não teve edições em 2018 e 2019 devido a problemas orçamentários. A nona edição do festival estava prevista para maio de 2020, mas foi adiada devido à pandemia de Covid-19. Entre os dias 26 de maio e 7 de junho do mesmo ano, o evento promoveu uma programação online sob o título “Festival Impossível, Curadoria Provisória”.

de estudantes autodeclarados negros e 82% oriundos de famílias com renda total de até um salário mínimo e meio²⁹, pode gerar novas possibilidades de reflexão crítica. Amaranta Cesar cita como exemplo a exibição de dois documentários que abordam funcionárias domésticas a partir de um ponto de vista da classe dominante: *Babás*, de Consuelo Lins, que participou da segunda edição do CachoeiraDoc, e *Luna e Cinara*, de Clara Linhart, integrante da programação da quarta edição. As obras falam, respectivamente, sobre a presença das babás no cotidiano das famílias brasileiras (incluindo a da diretora do filme) e a respeito da ida ao cinema de uma idosa com sua empregada doméstica.

(Quando esses filmes) surgem no festival, eles têm um impacto que diz respeito à maneira como dialogam com esses espectadores, que são majoritariamente estudantes de cinema pobres, oriundos de famílias de baixa renda, negros. Eu me lembro de ter um aluno filho de empregada doméstica que escreveu uma crítica e fez uma fala no debate. Naquele momento ainda estavam nascendo no Brasil esses debates sobre em que medida as experiências histórico-culturais, histórico-sociais - esses corpos atravessados por essas experiências normalmente dolorosas, de sofrimento, ligadas a traumas coloniais, a relações de desigualdade de classe, de gênero, de raça – também forjam perspectivas críticas, e como elas precisam ser incorporadas ao debate crítico. Então a gente vivenciou isso na prática, e aí isso foi se elaborando como uma identidade. (CESAR, 2020)

Do ponto de vista da seleção/programação, desde a primeira edição do CachoeiraDoc era possível notar uma atenção especial (embora nunca exclusiva ou temática) da curadoria para filmes que pouco circulavam em outros festivais brasileiros e que eram produzidos por grupos contra-hegemônicos como indígenas ou movimentos sociais. *Kene Yuxí*, *As Voltas do Kene*, dirigido por Zezinho Yube, e *Espelho Nativo*, dirigido por Phillipi Bandeira, integraram a primeira mostra competitiva nacional de longas ou médias-metragens do festival, e na terceira edição houve uma homenagem aos 25 anos da Vídeo nas Aldeias, organização fundada por Vincent Carelli que tem como um de seus objetivos principais a formação de realizadores indígenas. Também na primeira edição o filme *Atrás da Porta*, de Vladimir Seixas, que retrata a luta por moradia na cidade do Rio de Janeiro, foi o vencedor do prêmio do Júri Jovem e recebeu menção honrosa do Júri Oficial.

O gesto de selecionar e visibilizar tais filmes foi acompanhado de uma construção conceitual que levou em conta a especificidade da curadoria como instância que inscreve ou

29 <https://ufrb.edu.br/portal/noticias/4800-em-seus-12-anos-ufrb-comemora-maioria-negra-e-pobre-no-ensino-superior>

apaga filmes da historiografia do cinema brasileiro. O contato com diversas obras de cunho militante que passaram a ser realizadas no cenário brasileiro em maior número a partir de junho de 2013 fez com que padrões de avaliação fossem revistos.

Do ponto de vista formal, esses filmes retomam uma relação com as imagens há muito posta em crise: a crença das imagens pela sua dimensão referencial. Mas essa retomada do caráter indicial das imagens aparece em articulação com a vontade de fazê-las atuarem no mundo de forma ativa ou, dito de outro modo, articula-se com a sua dimensão performativa. Essa articulação nos demanda um entendimento da imagem como acontecimento, e isso me fez rever parâmetros críticos, sim. No lugar de pensar nos filmes apenas como obras, estou propondo pensá-los também como gestos, iniciativas, atos. Ou seja, pensá-los em sua dimensão fenomenológica, o que implica em considerar os filmes em sua conexão com a vida, com o extra-campo cinematográfico. Agir curatorialmente desse modo, a partir desse conceito, tem nos levado a olhar de modo renovado para os filmes das minorias, dos outros sujeitos históricos que agora estão a filmar (mulheres, negros, índios, minorias sexuais, etc.), subvertendo parâmetros universalizantes, tentando descolonizar um pouco o nosso olhar. (CESAR, 2017b, n.p.)

A identidade curatorial estabelecida a partir de proposições como essa fez com que o festival adquirisse legitimidade junto a diversos realizadores brasileiros. Na edição de 2016, Ernesto de Carvalho declarou publicamente que realizou o curta-metragem *Nunca é Noite no Mapa* - que venceu o prêmio do Júri Oficial e circulou por vários outros eventos posteriormente, incluindo a Semana dos Realizadores e a Mostra de Cinema de Tiradentes - tendo em vista que ele poderia ser exibido no CachoeiraDoc. Outro exemplo marcante se deu na opção tomada pelo cineasta Marcelo Pedroso de estreiar o seu documentário *Por Trás da Linha de Escudos* mundialmente no festival do Recôncavo Baiano em setembro de 2017, algumas semanas antes de o filme ser exibido na competição do tradicional Festival de Brasília. O gesto tensionou uma hierarquia interfestivais que costuma fazer com que a quebra de ineditismo se dê em eventos maiores do ponto de vista orçamentário e da visibilidade crítica-jornalística. Pedroso justificou assim sua escolha:

Enquanto realizador ou realizadora, produtor ou produtora, a gente vai ter sempre a prerrogativa de escolher onde quer entrar, e eu enquanto realizador vou querer estar aqui sempre que o CachoeiraDoc selecionar um filme que eu dirigi. Porque é aqui que eu acho que os debates importantes estão acontecendo, sabe? E não é só um debate em si, é toda a construção que o festival faz. O gesto do festival, os filmes que ele prioriza, o tipo de arranjo que ele coloca para a comunidade, o tipo de formação de público que ele faz. Então o CachoeiraDoc é para mim uma experiência completa, política, de

vanguarda, e sempre que eu puder estreiar filmes aqui vai ser com grande prazer. (PEDROSO, 2017, n.p.)

No mesmo ano de 2017, Amaranta Cesar também atuou na equipe de curadoria do Festival de Brasília, e notou duas tendências nas planilhas de inscrições. Por um lado, muitos filmes que estavam inscritos em Brasília não constavam entre os postulantes ao CachoeiraDoc, seguindo uma lógica de tentar primeiro estreiar a obra no festival mais tradicional para depois se inscrever nos eventos de menor porte. Por outro lado, havia também muitos filmes que não viam a seleção para Brasília sequer como possibilidade, e tinham o CachoeiraDoc como primeira opção. Foi o caso do curta-metragem *Travessia*, de Safira Moreira, que depois circulou por vários outros festivais no Brasil e no exterior, incluindo o Festival de Roterdã, na Holanda. Para Amaranta, “se o festival tradicional é um lugar de legitimação, esses festivais menores são justamente o momento anterior à legitimação. É a legitimação para a legitimação” (CESAR, 2020).

2.4 Características curatoriais

Dentro da heterogeneidade que constitui esse grupo de festivais é possível encontrar características convergentes que fazem parte do que denominamos nesta dissertação de curadoria *stricto sensu*. Para sustentar esse entendimento, listamos abaixo alguns pontos que, quando tomados em conjunto, integram essa nova visão sobre curadoria que se estabelece em alguns eventos cinematográficos brasileiros a partir do século XXI.

- *Conceito*: Como citado anteriormente, o grande aumento no número de filmes produzidos e de festivais realizados no Brasil a partir da década de 2000 gerou para cada evento o desafio de criar uma identidade particular que o destacasse perante público, cineastas, crítica, etc. O ponto de partida para que isso ocorra através da curadoria é a criação de um conceito que norteie a programação de cada festival (ou de determinada edição). O trabalho curatorial tende a ganhar relevância quanto menos generalista e mais específico for esse conceito.
- *Publicização do trabalho curatorial*: O conceito ganha centralidade no discurso que a curadoria dos festivais produz sobre si mesma em entrevistas para a mídia, mesas de

debate e textos para catálogos, o que está relacionado, por um lado, à busca por se particularizar e obter legitimidade em meio às centenas de outros festivais existentes, mas também a um ponto de partida em comum. Como aponta Marcelo Ikeda,

A publicização desse recorte curatorial visa a deixar claro a ideia de que o evento, um festival de cinema, pode ser mais do que o debate e o somatório das obras isoladamente. Que essas obras em conjunto provocam debates cujo alcance vai além delas. Essa é uma das apostas da nova curadoria, que esse conjunto de obras selecionadas juntas pode mais, que elas uma ao lado da outra provocam atritos ou somas que podem levar esse debate para uma outra forma. Então vem daí a importância de publicizar essas relações, esses critérios, para desenvolver o debate dessas questões. (IKEDA, 2020)

- *Pensamento de conjunto*: A declaração anterior de Ikeda remete a um entendimento de curadoria que traga uma visão global sobre o festival, buscando propor diálogos inter e intra sessões de filmes, e também pensando os debates, os textos de catálogo etc. (ou seja, toda a grade de programação) como parte de um mesmo todo. Como exemplo, citamos a maneira como Jaqueline Beltrame, do Cine Esquema Novo, e Amaranta Cesar, do CachoeiraDoc, descreveram no bloco anterior um entendimento empírico, trazido pelo passar dos anos, de que há maneiras mais potentes de organizar os filmes na programação do que pelo critério dos blocos temáticos. O objetivo central é que cada obra possa ser exibida dentro do melhor contexto possível para que suas potencialidades sejam destacadas.
- *Entendimento histórico*: A curadoria assume um papel de proposição/intervenção no contexto do audiovisual contemporâneo, ao mesmo tempo que demonstra consciência do seu papel como agente de inscrição e legitimação histórica. A atenção dedicada aos catálogos, por exemplo, faz com que os festivais sirvam, para alguns filmes independentes, como “o único sinal de que esses filmes existiram. Desse modo, os festivais podem ser vistos não só como *gatekeepers* moldando o futuro da cultura fílmica, como também um arquivo de sua própria história” (RASTEGAR, 2016, p. 188).
- *Especialização*: Passa-se a um entendimento da curadoria em festivais de cinema como um trabalho especializado que vai se refinando e estabelecendo seus parâmetros

a partir de uma experiência empírica e de uma exposição cada vez maior no debate público. Um bom exemplo de diferenciação entre ideias de curadoria *lato sensu* e de curadoria *stricto sensu* pôde ser visto nas últimas edições do Festival de Brasília (2016-2019). Entre 2016 e 2018, Eduardo Valente assumiu a direção artística do evento e pontuou em entrevista que entendia que

curadoria e seleção de filmes é um trabalho específico, que acredito que requeira não só uma ‘vocação’, por assim dizer, como inclusive uma série de pré-requisitos de quem o exerce (como um certo conhecimento da história do cinema que aquele festival exhibe – no caso de Brasília, o brasileiro; um acompanhamento muito próximo da produção contemporânea por alguns anos, um conhecimento sobre os nomes de diretores e produtores que estão ativos hoje na cena, seja em quais gerações ou regiões do País, etc.). Brasília vinha montando comissões cujo problema, para mim, não era serem plurais, e sim serem de pessoas que trabalham em cinema nas mais distintas capacidades, mas a maioria dela sem experiência constante nesse trabalho da curadoria. (VALENTE, 2016, n.p.)

O argumento de Valente é uma defesa do que, neste trabalho, identificamos como uma curadoria *stricto sensu*. Por outro lado, após a mudança ocorrida na equipe do Festival de Brasília em 2019, notou-se naquela edição uma reaproximação com um conceito de curadoria *lato sensu*. A presença de um compositor musical (Patrick de Jongh) em uma das comissões, por exemplo, retomou a ideia da curadoria como função esporádica e não especializada.

- *Continuidade*: Uma característica presente nos cinco festivais retratados neste capítulo foi a existência de uma continuidade, que pode ser entendida em diversos sentidos: temporal (edições anuais regulares), conceitual (estabelecimento de um recorte curatorial que guie as diversas edições do festival), estrutural (não apenas no sentido físico – referente, por exemplo, aos locais de exibição – mas também da grade de programação, que é composta pelas mesmas mostras durante muitos anos) e/ou de equipe (a assinatura de uma pessoa ou de um grupo ligados por muitos anos ao mesmo festival e/ou a entrada de novos integrantes que entendam as particularidades do evento em questão).

Colocadas essas características que formam nosso entendimento sobre o que denominamos de curadoria *stricto sensu*, passamos agora ao capítulo seguinte, no qual

estudaremos o caso da Mostra de Cinema de Tiradentes sob a curadoria de Cleber Eduardo, mais particularmente nos cinco primeiros anos da Mostra Aurora, entre 2008 e 2012.

3. AURORA DE UMA MOSTRA

3.1: Guinada curatorial: o reposicionamento da Mostra de Cinema de Tiradentes

Como apontamos no capítulo anterior, muitos festivais brasileiros surgem nos anos 1990 influenciados pelo contexto e pelo discurso produzido a partir da chamada Retomada do cinema brasileiro. Criada em 1998, a Mostra de Cinema de Tiradentes guarda relações com esse grupo, o que pode se verificar a partir da escolha de sua primeira homenageada³⁰ – Carla Camurati –, diretora de *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), trabalho tido como marco inaugural desse período. Contudo, as escolhas dos homenageados posteriores - como Carlos Reichenbach (2000), Ana Carolina (2001), Julio Bressane (2002), Eduardo Coutinho (2003), Nelson Pereira dos Santos (2004), Walter Lima Jr. (2005) e Ruy Guerra (2006) – já apontavam para um desvio autoral que se tornaria mais radical a partir da edição de 2007, com a entrada do crítico Cleber Eduardo na curadoria.

O evento organizado pela produtora Universo Produção acontece todo mês de janeiro em três pontos da cidade turística mineira: a tenda³¹ (Figura 6), montada ao lado da rodoviária municipal, exhibe as atrações principais da programação; o Centro Cultural Yves Alves, cuja reabertura em 1998 serviu como incentivo para a criação do festival, abriga debates, sessões de filmes e a infraestrutura de produção (logística, sala de imprensa, etc.); e a praça central é palco para exhibições ao ar livre.

Na primeira década da Mostra de Tiradentes nota-se uma intenção de se constituir como um grande painel da diversidade da produção cinematográfica brasileira contemporânea. A disputa por premiações, algo que em outros eventos do tipo funcionava como um selo de legitimação e um importante chamariz para realizadores e imprensa, era relegada a segundo plano - só a partir da terceira edição é adotado o prêmio do Júri Popular (para vídeos, curtas e longas), que poderia laurear quaisquer filmes da programação, mas não havia nenhuma seção competitiva que fosse julgada por um júri especializado.

A adoção do seminário (que reúne diferentes debates, tanto sobre os filmes exibidos quanto sobre temáticas mais amplas), também em 2000, e a instituição, a partir da quarta

30 O ator Paulo José foi o outro homenageado da primeira edição da Mostra de Cinema de Tiradentes.

31 Como mostra a Figura 6, a estrutura do Cine Tenda se modernizou com o passar dos anos. A partir da nona edição da Mostra de Cinema de Tiradentes, ela passa a incluir *foyer*, bares e espaço para shows.

edição, de um tema central³² para cada ano, resulta na construção de uma marca particular não propriamente pela programação de filmes (pois, além de muitos deles terem sido exibidos previamente em outros eventos, não se destacava uma identidade particular no modo como eram selecionados e programados), mas por se tornar um importante polo de discussões sobre o cinema nacional – algo que ganhará uma dimensão maior a partir da criação da Mostra Aurora, em 2008.

Figura 6 - O Cine Tenda, principal espaço de exibições da Mostra de Cinema de Tiradentes, em 1999 (foto acima) e 2006 (foto abaixo)



Fonte: Acervo Universo Produção

A localização (fora de uma capital e em uma cidade turística) e o fato de o evento ser realizado em janeiro, mês de férias escolares, faz com que boa parte de seus frequentadores, vindos de grandes centros urbanos, modifiquem suas rotinas habituais e vivenciem o festival diuturnamente, acentuando o que a pesquisadora Janet Harbord chama no trecho a seguir de “singularidade da experiência”:

32 O primeiro tema escolhido, “Mulheres em Cena” (4ª edição), trazia um recorte de gênero e de representatividade pouco usual nos festivais daquela época. Os temas seguintes, até a décima edição, foram esses: “Cinema de Ator e Cinema de Autor” (5ª edição), “Heróis do Cotidiano no Cinema Brasileiro” (6ª edição), “Modos Narrativos do Cinema Brasileiro” (7ª edição), “O Primeiro Cinema” (8ª edição), “Livre Pensar” (9ª edição) e “Vitalidade do Cinema Brasileiro” (10ª edição).

Mais especificamente na era atual, os festivais de cinema atenuam os efeitos do tempo desregulado ao fazerem com que o tempo importe de duas maneiras aparentemente opostas. Por um lado, o tempo do programa de filmes é uma temporalidade estruturada: a duração dos filmes é indicada no programa e a programação de todo o evento é definida com antecedência, fornecendo um ritmo temporal que a desregulamentação eliminou de outras áreas da vida cotidiana. Por outro lado, o festival aproveita o tempo da contingência através de eventos ao vivo com exibições limitadas, oferecendo a singularidade de uma experiência que não pode ser reproduzida em uma data ou local posterior. (HARBORD, 2016, p. 75-76)

Dentro do contexto do início dos anos 2000, havia uma maior abertura por parte da Mostra de Tiradentes para receber nas mesas de debate críticos de diversas vertentes, tanto da mídia tradicional quanto da mídia eletrônica, algo que à época contrastava com exemplos vindos de eventos mais antigos e de maior orçamento, como a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Um caso ilustrativo de uma disputa por reconhecimento e legitimidade no campo da crítica – notadamente entre veículos profissionais e não-profissionais (no que se refere à remuneração pelo trabalho) – aconteceu na edição de 2006 do evento paulistano, envolvendo a Mostra de São Paulo e as revistas eletrônicas Cinética e Cinequanon. Criada naquele mesmo ano por Cleber Eduardo, Eduardo Valente e Felipe Bragança, todos ex-redatores da Revista Contracampo, a Cinética teve seu credenciamento negado³³; já a Cinequanon, fundada em 2005 por Cesar Zamberlan, Cid Nader, Érico Fuks e Fábio Yamaji, ganhou apenas uma credencial para a edição da Mostra de São Paulo em 2006 (apesar de ter publicado mais de 100 críticas sobre a edição do ano anterior). Tal situação gerou uma carta aberta direcionada à organização da Mostra assinada pelos editores das duas revistas. O texto, que recebeu apoio público de cineastas de diferentes gerações, como Nelson Pereira dos Santos, Edgard Navarro e Marcelo Gomes, dizia que

os espaços de resistência da atitude analítica, talvez por não darem algum retorno comercial ou de valorização de “espaço de mídia” desejado, são tratados como coadjuvantes ou como figuração. Essa decisão demonstra um grande interesse na divulgação e um interesse pequeno pela reflexão – o que, na prática, faz da Mostra de SP um negócio de cinema e não um espaço do

33 A publicação recusou a oferta de 30 convites individuais a serem distribuídos entre toda a equipe.

cinema como expressão artística, ao contrário de tudo que sempre pregou.³⁴
(EDUARDO et al., 2006, n. p.)

No cenário audiovisual brasileiro da primeira década dos anos 2000 se fez presente uma porosidade maior entre crítica, realização e curadoria, com muitos casos de pessoas exercendo duas ou três dessas funções ao mesmo tempo. Em comum, havia a recusa de determinados parâmetros (de escrita, de estética/produção e de seleção/programação, respectivamente) e a proposição de novos caminhos. Tendo isso em vista, é representativo que a carta citada acima tenha sido publicada em outubro de 2006, apenas três meses antes de dois de seus signatários, Cleber Eduardo e Eduardo Valente, assumirem, respectivamente, a curadoria geral e a curadoria de curtas da Mostra de Tiradentes em 2007. Se diante da Mostra de São Paulo os críticos da Cinética se julgavam tratados como “coadjuvantes” ou “figurantes”, em Tiradentes eles assumem protagonismo a partir de outra função (a da curadoria), que lhes confere liberdade para definir os rumos artísticos do festival.

Vale notar que nos cinco festivais citados no capítulo anterior (forumdoc.bh, Mostra do Filme Livre, Cine Esquema Novo, Semana dos Realizadores e CachoeiraDoc) – e em alguns outros iniciados em um período próximo e que também traziam recortes curatoriais particulares, como o Panorama Coisa de Cinema, o Janela Internacional de Cinema do Recife, o Olhar de Cinema e o Fronteira –, a responsabilidade pela direção executiva (entendida aqui como as atividades de produção, a exemplo da captação de recursos, logística, transporte, alimentação, etc.) normalmente era compartilhada ou supervisionada pelo mesmo grupo que realizava a direção artística, visto que a criação dos eventos por realizadores e/ou pesquisadores está relacionada a novas proposições curatoriais.

No caso da Mostra de Tiradentes não há essa correspondência entre quem criou/produz o evento (a coordenadora geral Raquel Hallak) e quem é o responsável por sua identidade artística. A mostra faz parte de um portfólio mais amplo da Universo Produção, que inclui também outros festivais de cinema³⁵ e eventos culturais variados. Dentro dessa estrutura profissional, a chegada à décima edição marca um desejo da organização por reposicionar a

34 A carta completa e os textos de apoio recebidos podem ser lidos em:

<http://www.revistacinetica.com.br/cartamostrarespostas.htm> Último acesso em 18. mar. 2020.

35 O programa Cinema Sem Fronteiras, criado pela Universo Produção, também organiza a CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto (voltada para a discussão sobre preservação, história e educação) e a CineBH – Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte (voltada para a relação entre cinema e mercado, com a exibição de filmes internacionais e a realização de um encontro de coprodução). A realização desses três festivais complementares é um exemplo de gestão profissional e de um entendimento de que cada festival necessita de uma identidade própria bem delineada.

Mostra de Tiradentes na hierarquia simbólica do cenário cada vez mais numeroso de festivais brasileiros, visto que se em 1998 o número desses eventos não passava de 40, em 2007 ele ultrapassaria a casa dos 200 (como mostrado na Tabela 1). Nesse cenário de maior concorrência, construir um discurso curatorial próprio torna-se vital para a (re)construção da identidade de um festival.

Retomando a periodização histórica de festivais europeus realizada por Marijke de Valck, já apontamos que, enquanto a chamada “Era dos Programadores” - momento no qual questões curatoriais ganham centralidade nos eventos e passam a ser entendidas como uma função especializada – ocorre na Europa do fim da década de 1968 até a década de 1980, no contexto brasileiro um paralelo com esse estágio só poderia ser traçado a partir dos anos 2000, particularmente nos festivais destacados nesta dissertação. Entre todos os eventos citados, entretanto, a Mostra de Tiradentes é o único que reúne características tanto da “Era dos Programadores” (décadas de 1970 e 1980) quanto da “Era dos Diretores” (de meados da década de 1980 até os dias atuais), citada por De Valck como a terceira fase histórica. Nesse estágio, dentro do qual os festivais se tornam cada vez mais profissionalizados e institucionalizados³⁶, os organizadores desses eventos precisam posicionar os seus festivais no mercado global (ou nacional), além de “trabalhar em cooperação com a indústria cinematográfica, com empresários locais e com formuladores de políticas culturais” (DE VALCK, 2007, p. 194).

Exemplo dessa intersecção entre interesses de produção e de concepção artística pode ser visto no modo como Cleber Eduardo descreve o convite recebido para ser curador da edição de 2007 da Mostra de Tiradentes. Até então, a sua relação com o festival se resumia à participação em dois debates do evento, em 2004 e 2006, quando fazia coberturas como crítico.

Quando a Raquel (Raquel Hallak) me faz a proposta de ser curador, na verdade ela me falou “você precisa fazer a seleção dos filmes, escolher as pessoas que debatem e pronto”, não tinha competição. E era a primeira vez que tinha inscrição, porque até então os filmes eram convidados, e a partir dali ia ter seleção. No trabalho em si, eu não via muita curadoria. A curadoria passou a ser quando ela me perguntou o que eu achava, que cara o festival deveria ter pra ele se tornar um festival relevante, fazer a transição de um festival simpático, que ele já era, para um festival de relevância dentro do cinema brasileiro e para a crítica, que a crítica quisesse ir ver os filmes,

36 Vale lembrar do Fórum dos Festivais, criado em 2000, e que durante alguns anos realizou as suas assembleias dentro da programação da Mostra de Cinema de Tiradentes.

porque ela (Raquel Hallak) tinha um problema de cobertura [de imprensa] muito grande. Como não tinha filme inédito, ela tinha matérias gerais no início (do festival), mas não filme a filme, então o que ela precisava é “como que em alguma medida eu consigo uma cobertura que Gramado e Brasília têm”. Aí sim eu acho que foi um trabalho curatorial, “então vamos ter uma cara pro festival, vamos estabelecer um rosto pro festival”. (EDUARDO, 2020)

Essa nova “cara” do festival ganhará um carro-chefe a partir de 2008, quando se dá a criação da Mostra Aurora, seção competitiva para realizadores em início de carreira em longa-metragem. Antes de nos debruçarmos sobre as proposições curatoriais que marcaram a curadoria da Aurora em seus cinco primeiros anos, período em que consolidou a sua importância no cenário do cinema independente brasileiro, entendemos ser necessário abordar a edição da Mostra de Tiradentes de 2007, que pode ser vista como um período de transição para esta guinada do festival. As exposições de filmes como *O Quadrado de Joana*, de Tiago Mata Machado, *O Céu Está Azul com Nuvens Vermelhas*, de Dellani Lima, e *Conceição – Autor Bom é Autor Morto*, dirigido coletivamente por cinco alunos da Universidade Federal Fluminense (UFF) - André Sampaio, Cynthia Sims, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento e Samantha Ribeiro – prenunciam uma aposta futura em filmes de jovens realizadores, muitas vezes feitos fora das fontes de financiamento oficiais e que traziam algum tipo de investigação de linguagem.

Cleber Eduardo conta que estranhou o uso do termo “curador” quando recebeu o convite da Mostra de Tiradentes, pois não estava acostumado a vê-lo relacionado ao contexto de festivais de cinema (EDUARDO, 2020). Como mostramos anteriormente, a palavra já era utilizada por eventos cinematográficos desde os anos 1990, mas nos anos 2000 alguns festivais passam a refletir de forma mais sistematizada e sofisticada sobre a noção de curadoria. Contudo, no mesmo período o termo também se popularizou como sinônimo para qualquer atividade que demandasse algum tipo de seleção e organização, não apenas no campo artístico.

Em 2007, ainda mais do que nos dias de hoje, estava em aberto no contexto brasileiro o que significava realizar curadoria em festivais de cinema; ou, melhor definindo, começava a se delinear uma disputa simbólica entre um conceito *lato sensu* de curadoria (a existência, inerente a qualquer festival, de algum tipo de seleção e programação) e um conceito *stricto sensu* de curadoria (com as características citadas no capítulo 2, como a defesa da especificidade dessa atividade, a necessidade de haver um recorte curatorial que seja

publicizado, a proposição de um diálogo entre os filmes da programação, etc.). Como propõe Marcelo Ikeda,

definir se um festival de cinema tem curadoria de fato, essa curadoria *stricto sensu*, tem a mesma relação de você definir se um filme é de fato autoral ou não. O que define se um filme é autoral ou não? Se o diretor tem um peso, se é possível ver a assinatura do diretor na mise-en-scène do filme? Acho que tem um paralelo com o festival. Um festival é considerado um festival de curadoria, um festival autoral, digamos assim, se tem a assinatura não de um diretor, mas de um curador. Acho que é o curador que vai definir, e isso vai depender, claro, das entrevistas do curador e dos textos em que ele defende essa curadoria, em que tenta apresentar pro meio audiovisual que aquele festival tem um conceito, um perfil, uma ideia. Mas vai depender também muito de que pares possam dar legitimidade a esse discurso empreendido pelo curador. (IKEDA, 2020)

No caso da décima edição da Mostra de Tiradentes, em 2007, nota-se por parte de Cleber Eduardo um discurso disposto a conceituar o que, em sua visão, definiria a curadoria em festivais de cinema, e a partir disso defender a particularidade do trabalho que começou a desenvolver no festival mineiro. No nosso entendimento, as duas publicações em que é possível encontrar um desenvolvimento mais detalhado acerca deste ponto de vista são uma longa entrevista concedida para a Revista Cinética antes da realização do evento e os textos publicados no catálogo do festival.

Dividida em três partes (“O papel da curadoria”, “Critérios da curadoria e os longas” e “Os curtas, os debates e Minas Gerais em destaque”), a matéria da Revista Cinética se dedicava a destrinchar as particularidades da curadoria e os critérios de seleção e de montagem da grade de programação – fazendo isso, é importante destacar, antes mesmo da ocorrência do festival –, diferenciando-se, assim, de uma abordagem usual da mídia com foco quase exclusivo no *texto* (os filmes), e não no *contexto* (neste caso, a curadoria), para retomar termos usados por Vallejo (2014). A conversa foi conduzida por Francis Vogner dos Reis e Lila Foster³⁷ e teve como entrevistados Cleber Eduardo e Eduardo Valente. Os dois últimos, além de serem, respectivamente, o novo curador geral (de longas e curtas) e de curtas-metragens da Mostra de Tiradentes, eram também fundadores e editores da Cinética. Quando

37 Tanto Francis quanto Lila viriam a trabalhar como curadores da Mostra de Tiradentes e de outros eventos organizados pela Universo Produção (CineOP e CineBH) em edições posteriores, o que denota uma continuidade de relação entre o pensamento de redatores da Revista Cinética e a curadoria do festival. Em 2020, a dupla formou a curadoria de longas-metragens em Tiradentes.

questionado sobre a ligação que via entre a crítica de cinema e a curadoria, a resposta de Cleber Eduardo foi a seguinte:

Acho que é a mesma coisa, e ao mesmo tempo é completamente diferente. É a mesma coisa no sentido que a operação é a de tomar contato com uma totalidade de produção disponível, para tentar entender esse conjunto de filmes de um determinado momento histórico de seu país e tentar identificar alguns filmes que se conectem dentro desse momento – com a diferença de que não me interessa como curador pensar se o filme é bom ou ruim, porque a ideia de curadoria não é uma curadoria canônica, mas de tentar entender como esses filmes são expressivos de seu momento ou não. É um trabalho mais de entendimento, de análise, do que de julgamento. (EDUARDO; VALENTE, 2007, n. p.)

Tendo em vista que Cleber Eduardo e Eduardo Valente atuaram na Revista Contracampo antes de fundarem a Cinética (juntamente com Felipe Bragança), vale lembrar como a Contracampo foi pioneira no ambiente digital por se colocar de maneira propositiva no debate sobre a crítica de cinema brasileira, tendo um comportamento de reflexão que ia além de colocações avaliativas sobre obras isoladas e trazia questões sobre o próprio ofício, como verificado no dossiê “A Crítica em Questão – o que ela é, o que ela foi e o que ela faz”, publicado em dezembro de 2000. Nele está presente um texto de Valente intitulado “Afinal, para que serve o crítico?”, no qual ele aponta o caráter primordialmente informativo da cobertura cultural publicada naquele momento nos principais periódicos de Rio de Janeiro e São Paulo (com a exceção de *O Estado de S. Paulo*). Na visão do autor, isso constituiria “um exemplo típico de mau uso da palavra ‘crítico’”, concluindo que “o que se faz nestes jornais, como em várias revistas (SET sendo o principal exemplo) é jornalismo cultural” (VALENTE, 2000, n. p.). Achamos esse exemplo relevante por apresentar um caminho argumentativo semelhante ao que será utilizado por Cleber Eduardo à frente da curadoria da Mostra de Tiradentes no que se refere a pelo menos dois aspectos: o caráter relacional, que aponta para seus pares (sejam eles publicações ou festivais) e propõe uma comparação com o próprio trabalho; e o caráter semântico de determinados termos (como *crítica* e *curadoria*), que resulta em uma disputa por legitimidade.

Na entrevista para a Cinética antes da edição de 2007 da Mostra de Tiradentes, Cleber Eduardo respondeu desta maneira a uma pergunta sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros naquele momento:

Eu acho que a rigor não existe a figura do curador e nem o conceito de curadoria nos festivais de cinema no Brasil. Você tem ou um agrupamento de filmes, ou uma seleção dos melhores filmes naquele momento pra integrar aquele festival, sejam eles inéditos, como em Brasília, ou não necessariamente inéditos, como é o caso de Gramado. Ou seja: você trabalha com inscritos e, a partir dos inscritos, você escolhe o melhor entre eles – só que isso é feito por uma comissão, não por uma pessoa, por um curador, um olhar. O problema de ser feito por uma comissão – e uma comissão que muda todo ano – é que você não consegue estabelecer uma curadoria, você não consegue criar critérios e não consegue estabelecer a responsabilidade pelas escolhas. Porque o curador, além do conceito, tem de estabelecer os seus critérios, ele vai se responsabilizar. Em uma comissão de modo geral, não se vê ela se justificando, dizendo por que escolheu ou porque não escolheu, que é tudo que estou fazendo aqui [*nesta entrevista*] e também o que está no catálogo. (EDUARDO; VALENTE, 2007, n. p.)

Dessa resposta, destacamos em primeiro lugar a posição de ineditismo e pioneirismo que Cleber Eduardo atribui à sua curadoria na 10ª Mostra de Tiradentes. O fato de não serem citadas experiências anteriores como a da Mostra do Filme Livre (MFL) e do Cine Esquema Novo (CEN) pode ser entendido como uma incompletude histórica, mas também como um lapso que dá a ver as diferenças de estrutura de produção e visibilidade midiática entre Tiradentes e a MFL e o CEN³⁸. Há com esses dois últimos uma maior proximidade na concepção artística (relação com a curadoria e valorização de filmes autorais de uma nova geração) do que com os festivais de Brasília e Gramado, mas os dois últimos são mais próximos do festival mineiro em termos de profissionalização de produção (o que interfere, por exemplo, no número de críticos, jornalistas e realizadores convidados).

Um segundo aspecto da resposta que pode ser trazido à tona é o da diferenciação que Cleber Eduardo realiza entre o que seria, de um lado, a “curadoria”, e de outro, a “comissão de seleção”, uma discussão sobre a qual já tratamos no capítulo anterior. Vale destacar que não se trata de uma defesa do trabalho individual, visto que na mesma entrevista Eduardo aponta que “talvez a melhor solução seja trabalhar com dois curadores para haver algum tipo de choque” (EDUARDO; VALENTE, 2007, n.p.). A negação à ideia de “comissão” vem junto à defesa de um recorte conceitual, da especialização da atividade, da publicização de critérios e propostas, da continuidade de trabalho, entre outros aspectos.

38 Em entrevista para esta dissertação, Cleber Eduardo reconhece o pioneirismo da MFL e do CEN na discussão sobre curadoria e os define como festivais “guerrilheiros”, no sentido de estrutura de produção.

Em entrevista para esta dissertação, Eduardo desenvolveu sua visão sobre esse tema a partir da trajetória como curador da Mostra de Tiradentes, que durou de 2007 a 2019³⁹.

A ideia de quantas pessoas estão fazendo isso não era exatamente uma ideia minha, era uma ideia de circunstância de trabalho, de orçamento, “temos dinheiro para pagar um número X de pessoas”. Nunca quis trabalhar sozinho. O que eu sempre bato na tecla é que, independentemente de se trabalhar com uma, duas ou três pessoas, é que exista um tempo para essas pessoas trabalharem juntas e essas pessoas partam de alguma afinidade de olhar. O que eu não acredito, se vamos pensar numa organização, num projeto mais reconhecível de proposta de festival, é numa espécie de heterogeneidade vale-tudo (...) onde entra de tudo e onde não estamos partindo de um diálogo mínimo em comum, uma premissa mínima em comum. (EDUARDO, 2020)

Independentemente de a escolha por um único curador para os longas-metragens ser uma contingência orçamentária ou uma proposição planejada, é possível defender que o fato de Cleber Eduardo ter realizado de maneira solo⁴⁰ essa curadoria ao longo de mais de uma década se tornou um elemento de legitimação que guarda relação com o cenário da arte contemporânea no século XXI, quando “uma nova geração de curadores peripatéticos têm vivido e prosperado por meio do discurso e da persona individual tanto quanto pelo prestígio das instituições que os empregam” (ELSAESSER, 2018, p. 38). No caso da Mostra de Tiradentes, a assinatura curatorial construída a partir de 2007, ligada intrinsecamente à “persona” de Eduardo, eleva o prestígio do evento na hierarquia de festivais brasileiros.

Ainda na entrevista para a Cinética, outro ponto a ser destacado é o pensamento acerca da maneira como dispor os filmes na programação (intra e inter sessões), tendo em vista o impacto que essa ordem (ou expografia) pode gerar na fruição das obras. Tal como em casos que detalhamos no capítulo 2, essa preocupação costuma se verificar inicialmente nas exposições de curtas-metragens, pelo fato de essas sessões reunirem mais de um trabalho, o que nem sempre acontece em sessões de longas⁴¹.

Os curtas-metragens presentes na edição, assim como os longas-metragens e os vídeos, receberam textos específicos da curadoria no catálogo da 10ª Mostra de Tiradentes; nos dois

39 Cleber Eduardo assina sozinho a curadoria de longas da Mostra de Cinema de Tiradentes entre 2007 e 2018, e em 2019 exerce o cargo de coordenador curatorial. Neste último ano, Lila Foster e Victor Guimarães assinaram a curadoria de longas.

40 Em algumas edições foram creditados “assistentes” ou “estagiários” de curadoria, mas até 2018 nunca houve algum tipo de horizontalidade hierárquica.

41 Na Mostra de Tiradentes, mesmo antes da edição de 2007, as sessões de curtas e longas já ocorriam separadamente, algo que prossegue até a edição mais recente (2020). Em outros eventos, como no Festival de Brasília, há sessões em que são exibidos conjuntamente curtas e longas-metragens.

primeiros, eram justificadas as divisões temáticas/formais propostas – para os longas, “Cinema em Questão”, “Identidade Musical e Memória do Brasil”, “Olhares para a Juventude” e “Poder e Degradação”; para os curtas, “As Realidades da Ficção”, “Dentro e Fora”, “Dois Pontos: Fuga e Dissonância”; “Imagem da Imagem”, “Ritos de Amor e Sexo” e “Tempos e Espaços”.

Figura 7 – Catálogos da Mostra de Cinema de Tiradentes, da 10ª edição (2007) até a 16ª edição (2013)



Fonte: Acervo pessoal do autor

Como pode ser visto na Figura 7, os catálogos da Mostra de Tiradentes foram crescendo de tamanho ano a ano após as mudanças de 2007, o que é resultado da centralidade que a curadoria adquire no discurso produzido pelo evento. Se em boa parte dos festivais o catálogo tinha um caráter quase exclusivo de guia de serviços, trazendo as sinopses dos filmes e fornecendo espaço para patrocinadores, em Tiradentes ele se torna uma publicação de referência, com textos em que os curadores desenvolvem visões a respeito do conjunto de filmes selecionados e explicam o recorte conceitual que norteou cada edição. É também o espaço em que se tematiza a própria noção de curadoria, como nesta passagem escrita por Eduardo no catálogo da 10ª edição:

A curadoria é menos uma atividade de seleção hierárquica e mais a organização crítica de um instante histórico. Quais cinemas brasileiros passaram a existir nos últimos meses? As palavras-chave desse processo são “safra” e “contexto”, ou seja, um universo de obras em determinado momento. Um curador não inventa uma safra. Tem de lidar com o conjunto das obras inéditas em circuito, identificar as principais características desse conjunto, localizar recorrências estilísticas e dramáticas, antes de propor recortes estéticos-temáticos e de decidir pelos títulos mais expressivos, por melhor expressarem esses recortes propostos, seja por seus êxitos como obra, seja pelo caráter sintomático dentro do panorama geral. (D’ANGELO, 2007, p. 24)

A edição de 2007 da Mostra de Tiradentes foi importante por externar essa visão particular sobre curadoria em festivais de cinema e estabelecer as bases para o recorte que seria consolidado a partir de 2008 com a criação da Mostra Aurora. Nos blocos a seguir falaremos sobre a trajetória da Aurora em seus cinco primeiros anos (entre 2008 e 2012), dando ênfase para a construção do discurso curatorial e para os impactos que a mostra teve dentro do contexto do cinema brasileiro independente contemporâneo.

Tal recorte temporal se justifica por algumas razões: em primeiro lugar, por entendermos que esse período de formação foi aquele que mais demandou uma proposição conceitual por parte da curadoria, visão corroborada por Cleber Eduardo⁴²; em segundo lugar, devido ao fato de a partir da sexta edição da Mostra Aurora (em 2013, dentro da 16ª Mostra de Tiradentes) ter sido estabelecido o critério de ineditismo⁴³, algo que em nosso ponto de vista não se justifica somente pelo aumento do número de novos longas-metragens realizados a cada ano no Brasil, mas que reflete a legitimidade adquirida pelo evento perante a produção independente nacional; por último, defendemos que o filme vencedor da Mostra Aurora em 2012 (*A Cidade é Uma Só?*, dirigido por Adirley Queirós) se tornou um marco na trajetória do festival - e prenunciou um novo momento do evento - tanto pela maneira como aliou temática macropolítica e inovação estética quanto pela reconhecida trajetória posterior do cineasta⁴⁴.

42 Em entrevista para esta dissertação, Cleber Eduardo declarou que: “(...) ali [nos primeiros cinco anos da Mostra Aurora] acho que é onde o motor de uma certa potência curatorial estava mais forte. Porque depois o festival, de certa forma, passa a ter uma preocupação de preservar o construído e ajustar algumas coisas, mas eu acho que o trabalho do zero para uma proposta curatorial se dá nesses primeiros cinco anos (...)”

43 Na mesma edição, o limite de longas-metragens para realizadores postulantes à Mostra Aurora passou de dois para três.

44 Adirley Queirós realizou outros dois longas-metragens após *A Cidade é uma Só?: Branco Sai Preto Fica* recebeu Menção Honrosa na Mostra de Tiradentes de 2014 e venceu o Festival de Brasília do mesmo ano;

3.2 Uma aposta geracional e estética

Como detalhamos no capítulo anterior, a transição entre a década de 1990 e a primeira década do século XXI marca uma intensa transformação no cenário do audiovisual brasileiro. O barateamento trazido pela tecnologia digital, o aumento significativo do número de cursos de formação (em universidades ou escolas especializadas em todas as regiões do País) e o incremento e descentralização dos recursos públicos destinados ao audiovisual – a partir da criação da Agência Nacional do Cinema (2001) e, sobretudo, da implementação do Fundo Setorial do Audiovisual (2007)⁴⁵ - são alguns dos fatores que levaram a um aumento exponencial do número de filmes e de festivais de cinema realizados em território nacional. Nesse contexto passou a existir, ano após ano, um número maior de estreantes em longas-metragens, entre os quais havia um grupo cada vez mais significativo de cineastas que conseguiam viabilizar suas obras fora das vias de financiamento oficiais (editais e leis de incentivo). A percepção dessa transformação, acentuada pela experiência como curador da Mostra de Tiradentes em 2007, foi o que levou Cleber Eduardo a propor para a edição seguinte uma seção competitiva focada em realizadores em início de carreira em longas. Em entrevista para Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, Eduardo contou como se deu o diálogo com a direção do festival:

(...) eu falei para ela [*Raquel Hallak, coordenadora geral da Mostra de Cinema de Tiradentes*]: 'olha, eu acho que o digital é irreversível, eu acho que ele vai promover uma mudança completa na chegada de estreantes ao longa-metragem, vai ter um número cada vez maior de realizadores jovens chegando no longa sem precisar fazer 15, 10 curtas antes, e sem ter que fazer seu primeiro longa com mais de 40 anos. Isso vai mudar o longa-metragem, vai mudar a cara do longa-metragem, até porque eles vão estrear no longa de um modo mais imaturo (o que pode ser bom)'. E então eu sugeri: 'vamos fazer uma competitiva com esses novos realizadores, até porque sem uma mostra competitiva você não traz imprensa, críticos e etc.'. (OLIVEIRA, 2014, p. 158)

Era Uma Vez Brasília estreou no Festival de Locarno em 2017 (menção especial na mostra Signs of Life) e recebeu o troféu de Melhor Direção no Festival de Brasília do mesmo ano.

45 Destacamos que diferentemente dos filmes, os festivais de cinema só foram realizados com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual a partir de 2018. Os recursos para financiamento dos eventos variam caso a caso, podendo vir de editais de empresas estatais, de leis de incentivo estaduais/municipais, de patrocínios privados, entre outras fontes.

Nota-se na declaração um intuito não apenas de atender a um nicho já existente de novos realizadores ou de olhar exclusivamente para a safra de produções realizada naquele ano específico. Um dos diferenciais da proposta curatorial da Mostra Aurora é a antecipação à própria existência dos filmes, a partir da aposta em um crescimento a médio prazo e em uma renovação constante da produção independente brasileira. No próximo bloco falaremos sobre como a existência e a legitimação da Aurora perante seus pares (sobretudo crítica e realização) contribuiu para gerar uma demanda por um determinado perfil de obras que almejam se encaixar nos parâmetros estabelecidos pela curadoria do evento. Antes disso, destacamos temas trazidos pelo testemunho de Cleber Eduardo que são importantes para analisar a trajetória da mostra (e de sua curadoria) em seus cinco primeiros anos: a transição da película para o digital, o menor percurso necessário para chegar à realização de um longa-metragem e o que Eduardo define como uma imaturidade que pode ser boa, que aqui trataremos sob o ponto de vista da inovação estética.

Vale recordar que na época das primeiras edições da Mostra do Filme Livre (2002) e do Cine Esquema Novo (2003) uma das atitudes em comum tomadas por esses eventos foi a de romper com a lógica vigente que separava as sessões/mostras e hierarquizava a grade de programação a partir dos formatos de exibição (35mm, 16mm, super-8, vídeo/digital). O Festival de Brasília, por exemplo, só deixou em 2011 de exigir que os filmes da competitiva principal de longas-metragens fossem exibidos em 35mm - decisão que, como já apontamos no capítulo 2, era composta tanto por razões tecnológicas (relacionadas às condições técnicas e à qualidade de captação e exibição digital) quanto ideológicas (a defesa da película como meio inerentemente superior ao digital).

No caso da Mostra Aurora, na qual nunca houve uma separação por bitola, o caminho de consolidação do digital como suporte hegemônico de captação e exibição fica visível em seus cinco primeiros anos (entre 2008 e 2012). Na primeira edição, apenas um dos sete filmes da seção (o documentário *Sábado à Noite*, dirigido por Ivo Lopes Araújo) recebeu exibição digital⁴⁶, enquanto já na edição seguinte, em 2009, somente um dos filmes foi exibido em película 35mm (a ficção *O Fim da Picada*, de Christian Saghaard), com os seis restantes tendo projeções digitais. Na terceira, quarta e quinta edições da Aurora o padrão se manteve,

46 Vale pontuar que na época, pela exigência de finalização em película presente em editais de produção e devido à exclusividade de exibição em 35mm pedida por muitos festivais, era comum que filmes captados com câmeras digitais fizessem um *transfer* para uma versão em 35mm, algo que foi se perdendo à medida que a exibição digital se tornava o padrão hegemônico.

com no máximo dois dos sete filmes sendo exibidos em película (algo que ocorreu na edição de 2011⁴⁷).

Mais do que uma aposta correta na transformação “irreversível” que o digital efetivamente veio a provocar no cenário do cinema brasileiro e mundial, a curadoria da Mostra Aurora apresentou desde sua primeira edição um caráter propositivo que buscava relacionar os filmes de sua programação e levantar debates que atravessavam, se não todos, uma parte expressiva dos filmes selecionados. A ideia do tema central (ou conceito), já presente na Mostra de Tiradentes desde sua quarta edição, ganha especial relevância a partir de 2008 por mobilizar principalmente as discussões em torno dos filmes da Aurora, visto que a seção competitiva se tornou desde sua criação a atração principal do festival.

Outro ponto a ser destacado é a valorização de questões relacionadas à forma cinematográfica, algo que levou Tiradentes, ao menos em um primeiro momento, a ser “muito mais visto como um festival formalista que político” (EDUARDO, 2020). Nos textos em catálogos do festival dedicados às cinco primeiras edições da Mostra Aurora aparecem termos como “assinatura autoral”, “ousadia” e “quebra de protocolos” para designar o que a curadoria buscava do ponto de vista estético em seus postulantes.

Não esperamos que, em todos os filmes e em todos os momentos, renovação seja revelação, subversão e invenção. Mas é inegável que, quando se reúne a renovação de uma forma minimamente organizada, procura-se por algo mais. Inovação, quase sempre. Há uma tendência em se esperar dos novos realizadores algum indício de novidade estética. (D’ANGELO, 2009, p. 56)

Um exemplo dessa preocupação pôde ser visto na edição inaugural da Mostra Aurora, quando o conceito “Juventude em Trânsito” possuía várias chaves de leitura, entre elas a recorrência de planos-sequência em filmes como *Ainda Orangotangos*, de Gustavo Spolidoro⁴⁸; *Amigos de Risco*, de Daniel Bandeira; e *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes Araújo. Como recorda Cleber Eduardo:

A discussão do *travelling*, do plano-sequência, marcou aquele festival. E a gente tentava entender um pouco: será isso a possibilidade do exercício do digital, que te permite filmar muito mais tempo? E você decide então fazer

47 Os filmes eram *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado, e *Vigias*, de Marcelo Lordello, ambos exibidos na mostra competitiva do Festival de Brasília em 2010, ano em que o festival candango ainda exigia que todos os filmes da mostra competitiva de longas-metragens fossem projetados em 35mm.

48 Spolidoro é cofundador do Cine Esquema Novo. Seu filme *Ainda Orangotangos* foi todo rodado em um único plano-sequência, o que foi importante para os debates ocorridos ao longo da Mostra Aurora em 2008.

uma coreografia com esse tempo a mais que você tem? Será isso a possibilidade de um novo comportamento dos atores que estão menos voltados para interpretar pra câmera e é a câmera que precisa de certa forma acompanhá-los? Você começa a escarafunchar um pouco determinados processos de criação de um tempo histórico, que naquele caso passam exclusivamente pela forma, porque não estava em jogo necessariamente o que cada *travelling* ali estava trazendo na imagem, mas o seu procedimento e porquê. Então era um processo de seleção, mas era um processo de seleção que também atendia a uma pergunta curatorial, a uma hipótese curatorial. E alguns filmes foram pensados para estarem ali na Aurora justamente para reforçar essa questão do *travelling*, do plano-sequência, do digital, da decupagem em deslocamento. (EDUARDO, 2020)

Nota-se na fala um gesto propositivo da curadoria em relação aos debates que se desdobram a partir das exposições do festival. A discussão sobre os novos suportes tecnológicos passa sobretudo pelo potencial de mudanças estéticas que isso pode acarretar, combinado com um recorte geracional trazido pelo foco em cineastas estreantes em longas-metragens. Se essa transformação já podia ser vista de maneira mais evidente na produção de curtas-metragens a partir do início dos anos 2000 devido à maior facilidade logística e orçamentária que o formato costuma apresentar, nos longas-metragens a mudança se deu de maneira mais gradual, sendo notada sobretudo na segunda metade da mesma década. Em texto no catálogo da 11ª Mostra de Tiradentes, em 2008, ano da primeira edição da Mostra Aurora, Cleber Eduardo escreve que “entre 1997 e 2003, a produção anual de estreantes variou entre 12 e 18 novos realizadores, até duplicar em 2004, com sua marca de 26 estreantes em longa. Em 2007, outro pico: 37 filmes de estreia” (D’ANGELO, 2008, p. 15), o que ele aponta como sendo decorrente do impacto das tecnologias digitais e de editais com vagas para estreantes e para filmes de baixo orçamento.

De maneira semelhante ao que ocorreu nos anos 1990 no período pós-desmonte do setor audiovisual pelo Governo Collor (1990-1992), só que com proporções e nuances diferentes graças a um aumento quantitativo da realização de filmes nunca antes ocorrido, no final da primeira década do século XXI estava latente uma necessidade de organizar, classificar e dar identidade às diferentes vertentes dessa nova produção. O exemplo da Retomada, contudo, era visto por Cleber Eduardo como algo a se evitar, como é explicitado em texto que escreveu para o catálogo da 13ª Mostra de Tiradentes, em 2010, ano da terceira edição da Mostra Aurora:

Não repetamos a estratégia de jornalistas e críticos que, nos anos 90, diante da dificuldade de relacionar as especificidades do conjunto da produção, optaram pelo piloto automático de duas definições genéricas: “retomada” e “diversidade”. Nenhum desses termos dizia nada sobre a matéria e o estilo dos filmes daquele momento. Retomada diz respeito a um período de alguns anos, na segunda metade dos 90, caracterizados pela reorganização do sistema de produção, via editais e leis de incentivo, após a abolição dos financiamentos via Embrafilme (extinta em 1990). Diversidade foi a qualificação empregada a uma soma de filmes que, durante esse período de reorganização do sistema de produção, era vista como heterogênea em suas propostas. Uma forma de não pensar o conjunto do cinema e, sim, somente cada trabalho isoladamente, diversas foram todas as fases do cinema brasileiro. Não havia apenas Cinema Novo nos anos 60. Não havia apenas pornochanchadas nos anos 70. (D’ANGELO, 2010, p. 23)

Pelo tom de conselho (“não repetamos”) utilizado no trecho, cabe aventar que há nele uma referência indireta à expressão “novíssimo cinema brasileiro”, que àquela época estava em uso para designar jovens realizadores do cinema independente nacional - e que, assim como “Retomada”, recebia críticas por seu caráter genérico e que pouco dizia sobre o conjunto de filmes que abarcava. Embora não tenha sido proposto pela curadoria da Mostra de Tiradentes, e tampouco faça referência apenas a trabalhos exibidos no evento mineiro, o termo acabou bastante associado à Mostra Aurora, dada a visibilidade que o evento trazia para trabalhos com tal recorte.

Na tese de doutorado *"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira traça uma genealogia da expressão. Segundo a autora, desde pelo menos 2008, justamente o ano da primeira edição da Mostra Aurora,

alguns críticos e pesquisadores de cinema como Rodrigo Fonseca, José Geraldo Couto, Luiz Carlos Merten, Eduardo Valente e Marcelo Ikeda vêm utilizando o termo ‘novíssimo cinema brasileiro’ para se referir ao cenário de produções fílmicas feitas por jovens realizadores, com orçamentos mais baratos e que circulam em mostras como a de Tiradentes ou a Semana dos Realizadores, além de em festivais internacionais como Roterdã e Locarno (mais focados em produções ditas independentes) (OLIVEIRA, 2014, p. 10).

Um momento relevante para essa consolidação teria sido a sessão mensal “Novíssimo Cinema Brasileiro”, criada em agosto de 2009 no Cine Glória, no Rio de Janeiro, por Eduardo Valente e Lis Kogan – dupla que pouco depois participaria da fundação da Semana dos Realizadores, no mesmo ano. O objetivo era exibir e discutir produções que estavam à parte

do circuito comercial, buscando “colocar em evidência uma nova geração de realizadores que tem apresentado, de maneira consistente, filmes que trazem em suas propostas artísticas um grande vigor e inquietude” (KOGAN, VALENTE, 2009, n.p.).

Como desdobramento, o termo “cinema novíssimo” passa a ser usado por críticos como Rodrigo Fonseca, do jornal *O Globo*, para se referir a produções de baixo orçamento realizadas por jovens cineastas, tendo como marco importante o filme cearense *Estrada para Ythaca*, realizado pelo coletivo Alumbramento, que venceu a Mostra Aurora em 2010. Posteriormente, o termo se popularizou e passou a ser utilizado de forma ampla pelos veículos de mídia e por eventos especiais – um exemplo paradoxal pode ser visto no Cinusp Paulo Emílio, cinema localizado dentro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), que realizou em 2020 a nona edição da mostra “Novíssimo Cinema Brasileiro”.

Para Oliveira, algumas características em comum ao que passou a ser apontado como “novíssimo cinema brasileiro” são:

a juventude de seus realizadores (que têm entre 30 e 40 anos); os orçamentos dos filmes, que são bem mais baixos do que a média do cinema nacional; suas estruturas de produção, diferentes das empresas produtoras convencionais (mais colaborativas e horizontais, menos institucionalizadas e profissionalizadas); e suas inovações em linguagem e formatos. Se há algo que esse conjunto de realizadores têm em comum, é justamente a característica de “fugir” dos padrões mais típicos no país (não só padrões estéticos, mas também relacionados à organização social) (OLIVEIRA, 2014, p. 54)

Essa fuga dos padrões pode ser vista como uma contraposição a valores estabelecidos pela Retomada. Se por um lado a “novíssima” geração de cineastas independentes deve à reestruturação ocorrida nos anos 1990 a volta da estabilidade da produção brasileira e do cinema como possibilidade de atuação profissional, por outro ela nega o padrão industrial ali estabelecido, “cujo objetivo principal é a conquista de um grande número de espectadores, realizado com orçamentos altíssimos, a partir de grandes estruturas de trabalho, com alta especialização e hierarquia, e que flerta com padrões estéticos da publicidade e da televisão” (OLIVEIRA, 2014, p. 56).

Em vez de relacionadas à geração brasileira da década anterior, as influências do cinema “novíssimo” passam por filmes de autores estrangeiros contemporâneos (cujas obras, antes de difícil acesso, podem ser acessadas com facilidade pela internet) e por outros

momentos da história do cinema brasileiro, como o chamado Cinema Marginal (ou de Invenção), que nos anos 1960 e 1970, em trabalhos de nomes como Andrea Tonacci, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, enxergava a precariedade de condições materiais de produção como uma potência criativa.

Se a Retomada encara como paradigma o filme tecnicamente executado com o rigor do produto industrial padrão, essa nova geração, também como rebeldia, vai revalorizar o “erro”, mais uma vez na lógica do acidente e do transbordamento das formas. Ser tosco não é ser mal realizado tecnicamente: os filmes devem ser feitos com os materiais e o aparato técnico à mão. “Ser tosco” não é um problema, mesmo não tendo intenção de sê-lo; o maior erro é ser inautêntico e convencional. (ARTHUSO, 2016, p. 76)

Do mesmo modo que se contrapõe a uma forma de produção (estabelecida como padrão pela Retomada), a “novíssima” geração valoriza (e é valorizada por) novos espaços de exibição e debate, entre os quais se destaca a Mostra Aurora. Nos seus cinco primeiros anos, período em que ainda não havia sido colocada a exigência do ineditismo e no qual seu perfil é delineado e legitimado, uma das estratégias da curadoria da Aurora para estabelecer sua identidade foi a de se colocar em relação a outros festivais para, a partir das diferenças, firmar a sua particularidade no circuito brasileiro. O exemplo mais relevante nesse sentido se dá diante do Festival de Brasília, o mais tradicional evento cinematográfico brasileiro. Em entrevista ao site *Cine Festivals*, Cleber Eduardo declarou:

Quando a Mostra Aurora surge, minha consciência era a de que ela não iria trabalhar num cinema já legitimado. Uma das condições, quando não era inédito, era que os filmes não tivessem sido premiados com prêmios fortes em outros festivais caso tivessem sido exibidos anteriormente. Então, mesmo quando a gente pegava alguma coisa de Brasília, a gente pegava o “patinho feio” de lá. (...) desde a primeira edição da Aurora a gente tinha essa clareza de que iria trabalhar ali na fresta, na margem do autoral jovem, entendeu? Não é o Marco Dutra, que já entra por cima. É abaixo disso. Sobre isso a gente tinha uma clareza. (EDUARDO, 2017, n.p.)

Para melhor situar a fala de Eduardo, listamos na tabela abaixo todos os filmes selecionados para a Mostra Aurora entre 2008 e 2012 (os asteriscos apontam os trabalhos vencedores de cada edição):

Tabela 2 - Filmes exibidos na Mostra Aurora (2008-2012)

<u>Ano</u>	<u>Título</u>	<u>Direção</u>	<u>Estado</u>
2008	Ainda Orangotangos	Gustavo Spolidoro	RS
2008	Amigos de Risco	Daniel Bandeira	PE
2008	Crítico	Kleber Mendonça Filho	PE
2008	Corpo	Rossana Foglia e Rubens Rewald	SP
2008	O Grão	Petrus Cariry	CE
2008	Meu Nome é Dindi*	Bruno Safadi	RJ
2008	Sábado à Noite	Ivo Lopes Araújo	CE
2009	A Casa de Sandro	Gustavo Beck	RJ
2009	O Fim da Picada	Christian Saghaard	SP
2009	A Fuga, A Raiva, A Dança, A Bunda, A Boca, A Calma, A Vida da Mulher Gorila*	Felipe Bragança e Marina Meliande	RJ
2009	Histórias de Morar e Demolições	Andre Costa	SP
2009	As Iracemas	Alexandre Pires Cavalcanti	MG
2009	Praça Saens Peña	Vinicius Reis	RJ
2009	Sistema de Animação	Guilherme Ledoux e Alan Langdon	SC
2010	Esperando Telê	Rubens Rewald e Tales Ab'Saber	SP
2010	Estrada para Ythaca*	Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti	CE
2010	A Falta que Nos Move	Christiane Jatahy	RJ
2010	Um Lugar ao Sol	Gabriel Mascaro	PE
2010	Mulher à Tarde	Affonso Uchôa	MG
2010	Pacific	Marcelo Pedroso	PE
2010	Terras	Maya Da-Rin	RJ
2011	Enchente	Julio Pecky e Paulo Silva	RJ
2011	Os Residentes*	Tiago Mata Machado	MG
2011	Remissões do Rio Negro	Erlan Souza e Fernanda Bizarria	AM
2011	Riscado	Gustavo Pizzi	RJ

2011	Santos Dumont: Pré-Cineasta?	Carlos Adriano	SP
2011	Sertão Progresso	Cristian Cancino	SP
2011	Vigias	Marcelo Lordello	PE
2012	Balança Mas Não Cai	Leonardo Barcelos	MG
2012	A Cidade é Uma Só?*	Adirley Queirós	DF
2012	Corpo Presente	Marcelo Toledo e Paolo Gregori	SP
2012	Entorno da Beleza	Dácia Ibiapina	DF
2012	As Horas Vulgares	Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize	ES
2012	HU	Pedro Urano e Joana Traub Cseko	RJ
2012	Strovengah – Amor Torto	André Sampaio	RJ

Fonte: O autor (2020)

Nesses cinco primeiros anos da Mostra Aurora as edições mais representativas da relação que o evento estabeleceu com o Festival de Brasília foram a de 2008 e a de 2011. No primeiro caso, o “patinho feio” foi o filme pernambucano *Amigos de Risco*, de Daniel Bandeira. Entre os seis concorrentes daquela edição do evento brasiliense, ele foi o único a não receber sequer um troféu na premiação do júri oficial, o que não lhe conferia um “selo” prévio de legitimação.

O segundo caso contou com uma outra particularidade, visto que verificou-se uma mudança no perfil de selecionados do Festival de Brasília em 2010 – dos seis filmes em competição, cinco eram dirigidos por cineastas que poderiam ser associados à “novíssima” geração⁴⁹, algo que corroborava a aposta feita por Cleber Eduardo a respeito da mudança do cenário da produção cinematográfica brasileira⁵⁰. Diante desta guinada do Festival de Brasília,

49 Sérgio Borges, de *O Céu sobre os Ombros*; Eryk Rocha, de *Transeunte*; Marcelo Lordello, de *Vigias*; Tiago Mata Machado, de *Os Residentes*; e a dupla Felipe Bragança/Marina Meliande, de *A Alegria*, cineastas que no ano anterior, 2009, haviam vencido a Mostra Aurora com *A Fuga da Mulher Gorila*.

50 Além da edição de 2010, outro caso em que a seleção do Festival de Brasília foi tida como especialmente influenciada pelo perfil geracional e estético associado à Mostra Aurora ocorreu na edição de 2014, quando cunhou-se o termo “tiradentização” para falar sobre o conjunto de filmes da competição, que contava com nomes como Adirley Queirós (*Branco Sai, Preto Fica*), André Novais Oliveira (*Ela Volta na Quinta*), Gabriel Mascaro (*Ventos de Agosto*), Marcelo Pedroso (Brasil S/A) e Taciano Valério (*Pingo d’Água*). O longa-metragem de Queirós, que havia sido exibido anteriormente na Mostra Aurora, acabou eleito como Melhor Filme pelo Júri Oficial e pelo Júri da Crítica em Brasília.

a curadoria da Mostra Aurora em 2011 escolheu mais uma vez não valorizar filmes anteriormente legitimados pelo evento candango; em vez disso, destacou obras que, além de se inserirem em seu perfil, haviam tido um papel coadjuvante na recepção de parte da crítica especializada e/ou do júri em Brasília. Foram elas: *Vigias*, de Marcelo Lordello, que assim como *Amigos de Risco* não tinha recebido qualquer troféu do júri oficial; e *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado, que foi destacado na capital federal com quatro troféus (melhor atriz, melhor fotografia, melhor atriz coadjuvante e melhor trilha sonora), mas acabou ofuscado pelo vencedor *O Céu sobre os Ombros*, de Sérgio Borges (melhor filme, melhor direção, melhor roteiro e melhor montagem, entre outros prêmios).

Como descreve Raul Arthuso,

em *Os Residentes*, um grupo de artistas compartilha uma casa em uma cidade periférica do mundo globalizado da arte e planeja ações de intervenção artística que se misturam com atentados terroristas ou atos de guerrilha. Mas talvez isso pouco importe: as personagens pouco são; existem. A fábula não se desenvolve, desenrola, e as sequências não são encenadas, e sim, performativas. O filme é uma sequência de esquetes dividida em nove grandes blocos, cujas cartelas são formadas por tecidos que se movem lateral ou verticalmente, como capítulo de um espetáculo teatral de atrações muito frágeis, aparentemente sem sentido e aleatórias com vaga incidência sobre a trama, se é que ela existe como tal. (ARTHUSO, 2016, p. 140-141)

Apesar do reconhecimento do júri do Festival de Brasília de 2010, a experimentação formal do longa-metragem de Tiago Mata Machado provocou uma recepção em grande parte negativa tanto na sessão quanto no debate do dia seguinte. Em cobertura para a *Folha de S. Paulo*, Ana Paula Sousa escreveu que “a ausência de uma narrativa, as referências intelectuais e cinematográficas sobrepostas e o flerte com a arte contemporânea desceram, em boa parte da plateia e da crítica, como um prato indigesto”, e apontou na conclusão de sua matéria que “a imagem do caminhão a sugar uma montanha de terra do chão ou a cena em que um muro de tijolos é erguido à frente de uma cortina cor-de-laranja são pura videoarte. Recortadas, cairiam como uma luva na Bienal. No Cine Brasília, pareceram intrusas” (SOUSA, 2010, n.p.).

Essa noção de “intrusão” opera a partir de uma lógica que, por contraposição, joga luz ao papel da curadoria dentro de um evento cinematográfico. Se determinado filme é tido como “fora do lugar” (no caso de *Os Residentes*, porque supostamente se adequaria melhor a um ambiente de galeria), é possível depreender que em outro contexto, exibido em diálogo

com obras diferentes e a partir de um recorte/conceito específico, essa mesma obra poderia estar mais bem situada, ganhando outras possibilidades de recepção. Como vimos no capítulo 2, essa aposta permeia de um modo geral o que nomeamos como curadoria *stricto sensu* nos festivais brasileiros do século XXI e de modo particular a curadoria da Mostra Aurora.

Figura 8 - Tiago Mata Machado exhibe os troféus do Júri Oficial e do Júri Jovem recebidos na Mostra Aurora de 2011, na qual participou com o filme *Os Residentes*



Fonte: Leonardo Lara/Divulgação

No catálogo da Mostra de Tiradentes de 2011 (quarta edição da Aurora), Cleber Eduardo escreve que

talvez um dos papéis mais complexos e desafiantes da curadoria, tendo em vista a dependência dela em relação aos filmes disponíveis entre os inscritos daquele ano, seja justamente chegar a uma noção de conjunto específico, que combine filmes nunca exibidos juntos em uma mesma programação. É preciso encontrar o equilíbrio entre a melhor forma de exibir cada filme e a melhor forma de o filme construir a Mostra. Nessa lógica, um filme depende de outro, do que veio antes, do que vem depois, da programação do dia anterior, do posterior, em um todo tão orgânico quanto desigual, tão distinto quanto complementar. (D'ANGELO, 2011, p. 49)

A vitória de *Os Residentes* na Mostra Aurora em 2011 corrobora essa crença curatorial de que, a depender do conjunto de obras exibidas, do olhar para cada filme e dos debates daí resultantes, o “intruso” pode se tornar protagonista. Como veremos a seguir, a Mostra Aurora

trilhou caminho semelhante à medida que passou a ser vista como o festival hegemônico dentro do cinema independente brasileiro.

3.3 “*Establishment* do cinema pequeno”: influência, repercussão e reconhecimento

No artigo *The film festival and film culture's transnational essence*, Dina Iordanova recorda a história de Rattana Pestonji, vencedor de uma competição de cinema amador em Glasgow, na Escócia, no ano de 1937. Após esse reconhecimento, Pestonji abandonou a carreira que pretendia trilhar no campo da engenharia, montou o seu próprio estúdio e se tornou um pioneiro do cinema tailandês. Para Iordanova, “caso o festival de Glasgow não tivesse oferecido a ele esta oportunidade e dado o impulso inicial para seu trabalho, o asiático aspirante a cineasta talvez tivesse se tornado um engenheiro” (IORDANOVA, 2016, p. xi). Retomamos esse caso pois ele ilustra como, desde seus primórdios, os festivais de cinema possuem a capacidade de incentivar a produção e influenciar a carreira de cineastas.

No contexto contemporâneo, tal capacidade se ampliou de diferentes maneiras a partir da formação de uma ampla rede de festivais com escopo local e global, notadamente no século XXI. O impacto desses eventos na produção cinematográfica pode ser direto (através de prêmios em dinheiro, laboratórios de roteiro, fundos de financiamento, residências artísticas, coprodução de filmes⁵¹) e/ou indireto (por meio da legitimação que o festival adquire entre crítica e realizadores). No caso da Mostra Aurora, como já apontamos, o recorte proposto por sua curadoria teve o mérito inicial de identificar e apostar em um tipo de produção (com baixo orçamento, de cineastas iniciantes que traziam propostas estéticas consideradas autorais). Junto à percepção de uma demanda reprimida de filmes que não tinham/teriam espaço ou eram/seriam coadjuvantes em festivais mais tradicionais, defendemos que a curadoria da Aurora estabeleceu uma via de mão dupla em sua relação com realizadores, também influenciando e incentivando um modelo de produção cinematográfica que passou a ser associado ao festival.

51 Vale destacar o exemplo da edição de 2019 da Mostra de Tiradentes, no qual a Universo Produção, realizadora do festival, coproduziu o filme *Vaga Carne*, dirigido por Grace Passô e Ricardo Alves Jr. O filme fez a sua estreia no festival mineiro e obteve reconhecimento internacional no ano seguinte, quando foi selecionado para a mostra Forum Expanded do Festival de Berlim.

Antes de aprofundarmos esse ponto com relação à Mostra Aurora, entendemos ser importante balizar a análise a partir de pesquisas relacionadas ao campo dos estudos de festivais de cinema (*Film Festival Studies*). Tanto Marijke de Valck quanto o trio Jen Webb, Tony Schirato, e Geoff Danaher utilizam ideias do sociólogo Pierre Bordieu para tratar da relação entre artistas e o campo cultural em que atuam. O conceito de *habitus* é definido por Bordieu a partir de duas capacidades distintas - “a capacidade de produzir práticas e obras classificáveis” e “a capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto)” (BORDIEU, 2007, p. 162). Tais capacidades, por sua vez, constroem normas sociais que influenciam “o comportamento e o pensamento individual” (DE VALCK, 2016, p. 109). Assim, o

habitus é importante para entender o que os artistas fazem e como entendem a si mesmos e ao próprio campo, pois os artistas competem por posições e as assumem com base em duas estruturas importantes: as estruturas objetivas (o campo e suas instituições), que tornam as posições disponíveis; e as estruturas incorporadas (*habitus*), que predispõem os indivíduos a entrar no campo. (WEBB; SCHIRATO; DANAHER, 2002, p. 173)

Essa “predisposição para entrar no campo” muitas vezes se verifica através da adequação a determinados parâmetros valorizados pelas instituições (no caso do cinema, os festivais). Assim, a curadoria desses eventos não realiza somente uma “filtragem” (*gatekeeping*) das obras à sua disposição; seu papel está também na formação de gostos (*tastemaking*), “ativamente dando forma à cultura fílmica” (RASTEGAR, 2016, p. 183) local/global. Como detalha Marijke De Valck,

Para os circuitos fora da indústria fílmica *mainstream*, os festivais de cinema ocupam papéis nodais em duas instâncias, como *gatekeepers* (“filtradores”) e *tastemakers* (“formadores de gosto”). A função de *gatekeeping* (“filtragem”) dos festivais se refere às estruturas objetivas; cineastas precisam “passar” por festivais para encontrar exposição (oportunidades de exibição), reconhecimento (avaliados como valiosos o suficiente para serem exibidos) e, idealmente, prestígio (seleção para programas importantes, prêmios e outras honrarias). Como *tastemakers* (“formadores de gosto”), os festivais de cinema são, adicionalmente, parte das estruturas incorporadas que contribuem para sustentar a crença nos valores autônomos do cinema de arte e, assim, continuar a produção e reprodução do “jogo” do cinema de arte. (DE VALCK, 2016, p. 109)

Retomando as ideias de Bordieu, vale destacar que os festivais de cinema se encaixam dentro do que o autor chama de *campo de produção cultural restrita*, que é definido como aquele “projetado especificamente para cumprir uma função de consagração, bem como para multiplicar produtores de um tipo determinado de bens culturais e o consumidor capaz de consumi-los” (BORDIEU, 1984, p. 12). Pensada para iluminar a trajetória da Mostra Aurora em seus cinco primeiros anos, a definição do sociólogo nos leva a duas características intimamente ligadas às proposições curatoriais do evento mineiro: a formação de público e a formação de gosto.

Quanto ao primeiro aspecto, vale lembrar que a Mostra de Tiradentes era um festival consolidado no calendário nacional, tendo realizado nove edições antes da entrada de Cleber Eduardo na curadoria, e dez edições antes da primeira Mostra Aurora. Havia, por isso, o desafio de, por um lado, não afastar por completo o público que já frequentava o festival, e por outro, agregar novos frequentadores, fossem eles profissionais ligados ao audiovisual ou não. Em entrevista para o site *Cine Festivais* em 2014, Eduardo deu a sua visão a respeito da relação do público com a Mostra de Tiradentes a partir de sua entrada na curadoria.

Acho que temos três segmentos de públicos a se pensar. Um é o público local, o pessoal da cidade de Tiradentes, de São João Del Rey, das imediações, a família mineira do interior. De fato, esse público muitas vezes fica chocado com os filmes. Não chocado moralmente, mas pelas próprias características estilísticas. Porém, uma faixa etária específica, a dos adolescentes, foi, ao longo do tempo, se habituando a esse tipo de produção. Temos alguns casos de jovens que foram fazendo as oficinas durante o festival, foram vendo os filmes e agora começam a apresentar seus primeiros curtas-metragens. É uma geração que se formou com esse cinema mais alternativo e autoral. É o que eles veem do cinema brasileiro – não têm acesso ao cinema brasileiro contemporâneo, o que eles veem é o que passa em Tiradentes. Esse é um primeiro ponto. O segundo público é composto pelos jovens de Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e pelos professores, acadêmicos e intelectuais. São pessoas com interesse pelo cinema, querem se informar mais e encontram em Tiradentes um núcleo jovem e desafiador do cinema brasileiro. E, por último, há os alunos dos cursos de cinema em São Paulo, Rio e Belo Horizonte. Querem acompanhar as novidades ou são eles os realizadores concorrendo nas categorias. Uma boa parte da plateia, em Tiradentes, é de cineastas com filmes em disputa. Acho que, nos três casos, reconheceu-se que há um outro tipo de cinema sendo exibido ali. (EDUARDO, 2014, n.p.)

Vale salientar que embora a Mostra de Tiradentes seja constituída por algumas outras seções de longas (Olhos Livres, Mostra Temática) e curtas-metragens (Foco, Panorama) além

da Mostra Aurora, esta adquiriu desde seu começo uma centralidade dentro do festival que influenciou o restante da programação, algo incentivado pela abordagem da curadoria com vistas a promover diálogos entre toda a grade do evento (conceito, sessões, debates, etc.). Dessa maneira, o processo de formação de público esteve intimamente ligado à afirmação desse “outro tipo de cinema”, construída a partir de proposições curatoriais que levaram, concomitantemente, à formação de um gosto (ou de uma ideia geral de gosto) associado ao festival. Isso, por sua vez, incentivou a criação de produções que supostamente se encaixariam nesses parâmetros, algo percebido por Cleber Eduardo ao longo dos processos de curadoria das primeiras edições da Aurora:

[A *Mostra Aurora*] criou uma demanda no sentido de “ah, agora tem um festival que tem lugar pra esse tipo de filme que eu faço” ou “se eu fizer esse filme que eu não tenho dinheiro, talvez Tiradentes aceite”. Então acho que por um tempo essa demanda existiu. Mas ela também criou um problema, que são aqueles filmes que eu ficava meio pensando se eles não estavam sendo feitos apenas para a Mostra Aurora, tipo, “eu tô fazendo pra vocês selecionarem”. E em alguma medida havia a preocupação de a Mostra Aurora não virar uma caricatura de si própria, de ser quase que excludente. Tipo, sei lá, ser tudo [*Estrada para*] *Ythaca*? Tudo *A Fuga da Mulher Gorila*? Havia uma preocupação de ela poder ser coisas diferentes do que era essa caricatura do autor radical... Mas eu acho que sim, teve um primeiro momento em que essa demanda aconteceu. A única questão é que isso gerou muito filme ruim. Muito filme qualquer nota, em que qualquer plano é qualquer plano, muita conversa filmada pela perspectiva de um copo de cerveja. As pessoas também estavam começando a ter acesso à câmera digital, então filmava qualquer coisa, montava de qualquer jeito... Acho que ela criou uma demanda que foi ruim pro processo de seleção, porque tinha muito filme com organizações muito arbitrárias, muito pouca razão nas construções fílmicas (...) Acabei travando contato com uma produção que estava, digamos assim, à margem da margem mesmo, que eu acho que foram, em parte, um pouco fruto da Mostra Aurora. Hoje eu acho que isso não acontece, até porque você tem muito mais festivais que podem aceitar esses filmes. (EDUARDO, 2020)

Ao analisarmos a já apresentada Tabela 2, é possível constatar que nos cinco primeiros anos da Mostra Aurora houve efetivamente uma variedade estética/temática de filmes selecionados que não permite confiná-los dentro de um grupo homogêneo, algo que se nota particularmente em obras documentais como *Esperando Telê*, *Sistema de Animação*, *Enchente* e *Entorno da Beleza*. Esses e outros filmes exibidos na seção tiveram na Aurora um momento muitas vezes único de recebimento de atenção crítica e jornalística, tendo em vista que depois disso pouco ou nada circularam por festivais com repercussão semelhante ou por salas

comerciais. Contudo, dentro da proposta de inovação estética defendida pela curadoria tal fato não se torna necessariamente um problema, visto que o “risco” (que pode pender tanto para o “êxito” quanto para o “fracasso”) é tido como um fator positivo.

Por outro lado, não haveria legitimação da proposta da curadoria da Mostra Aurora se não existissem exemplos marcantes de obras e cineastas associados ao festival; citados por Eduardo, tanto *A Fuga da Mulher Gorila* (vencedor da edição de 2009) quanto *Estrada para Ythaca* (vencedor da edição de 2010) se encaixam neste grupo. O primeiro, dirigido pela dupla Felipe Bragança e Marina Meliande, é protagonizado por duas jovens irmãs que viajam em uma velha kombi em direção ao mar e, para se sustentarem, organizam shows itinerantes nos quais se transformam no animal do título. O segundo, assinado pelo quarteto Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, traz como protagonistas os próprios cineastas no papel de amigos em luto que decidem, após uma noite de bebedeira, fazer uma viagem até a cidade natal de um companheiro falecido.

Essas obras foram exibidas pela primeira vez e premiadas no período inaugural da Mostra Aurora, ganhando destaque posterior em festivais internacionais - *A Fuga da Mulher Gorila* em Locarno, na Suíça; *Estrada para Ythaca* no Bafici, na Argentina, e na Viennale, na Áustria. Elas também se aproximavam do ponto de vista da produção, particularmente pela equipe reduzida e pelo baixíssimo orçamento⁵² – no filme carioca, tal fator é destacado nos créditos finais, que descrevem que ele foi realizado em oito dias, por uma equipe que carregava apenas o que cabia em uma kombi que, por sua vez, servia tanto como carro de produção quanto como objeto de cena. Por fim, havia semelhanças na premissa narrativa, com ambos sendo *road movies* interessados em discutir o próprio fazer artístico. Desse modo, essas obras (junto com outros exemplos, como o já citado *Os Residentes*) se tornaram símbolo da produção da Mostra Aurora como um todo e influenciaram outros filmes realizados à época.

O pesquisador Marcelo Ikeda aponta que

quando o *Estrada para Ythaca* foi exibido, em 2010, era aparentemente um filme desprezioso, um filme que dificilmente teria uma reverberação/repercussão em outros festivais de cinema, mas aquele momento em Tiradentes parecia ser o local ideal para várias discussões que o filme estava colocando pudessem ecoar, que eu resumiria aqui, você conhece bem esse debate: quais são as formas possíveis do realizador independente

52 À época, os orçamentos divulgados de *A Fuga da Mulher Gorila* e de *Estrada para Ythaca* foram, respectivamente, de R\$ 8 mil e de cerca de R\$ 5 mil.

poder se engajar num processo de produção. E o filme coloca isso de uma forma tão frontal e honesta e despreziosa que ele acabou se tornando quase como um símbolo. Não sei se a palavra é exagerada, mas talvez naquele momento o filme representou, cristalizou bem o desejo de transformação de uma geração de jovens realizadores. Um desejo de juventude, da amizade, de [crença no] processo mais do que [n]o resultado final, etc. (IKEDA, 2020)

Figura 9 - Os diretores de *Estrada para Ythaca* recebem os troféus de melhor filme pelo Júri da Crítica e pelo Júri Jovem na edição de 2010 da Mostra Aurora



Fonte: Leo Lara/Universo Produção

Enquanto no Brasil *Estrada para Ythaca* se tornou um dos exemplos mais representativos da ideia de “novíssimo cinema brasileiro”, o prestígio do filme (e da Mostra Aurora) rompeu fronteiras e chegou às páginas da tradicional revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Na edição 655, de abril de 2010, um artigo com o título *Brésil: le Nordeste à l'assaut de Tiradentes* (ou “O Nordeste invade Tiradentes”), assinado pelo crítico Pedro Butcher, defende que:

é em Tiradentes, pequena cidade histórica do estado de Minas Gerais (...), que nós podemos ver o melhor do cinema brasileiro. O festival existe há 13 anos, mas mudou sua identidade há quatro anos, precisamente depois que dois críticos assumiram a seleção de filmes: Cleber Eduardo nos longas-metragens e Eduardo Valente (...) nos curtas-metragens. Os dois selecionadores tornam visível uma produção cheia de vida, mas

completamente à margem do circuito comercial – e mesmo dos festivais mais ricos e estabelecidos.[...] Surpresa: muitas das obras mais interessantes são criações coletivas e não vêm nem do Rio de Janeiro nem de São Paulo, mas, majoritariamente, do Nordeste do país, particularmente do Ceará e de Pernambuco. O que os filmes têm em comum é uma recusa a se conformar aos modelos. É o caso do vencedor do prêmio da crítica e do júri jovem *Estrada para Ythaca* e dos dois documentários mais polêmicos do festival, *Um Lugar ao Sol* e *Pacific*." (BUTCHER, 2010, p. 52)

Não por coincidência, já em 2009, na segunda edição da Mostra Aurora, a Mostra de Tiradentes iniciou uma política de convites a curadores de festivais internacionais, que passaram a entrar em contato com a produção da nova geração brasileira exibida no festival. Aproveitando as comemorações do Ano na França no Brasil, estiveram presentes na cidade mineira o diretor geral da Quinzena dos Realizadores, Olivier Père (que assistiu a *A Fuga da Mulher Gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, e selecionou no ano seguinte o novo filme da dupla, *A Alegria*); o vice-presidente do *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse*, Francis Saint-Dizier; e o fundador e diretor artístico do *Festival des 3 Continents de Nantes*, Alain Jalladeau. Nas edições posteriores (não apenas dentro do escopo dos cinco anos inaugurais da Mostra Aurora), a presença de curadores internacionais continuou, com profissionais de eventos como a Semana da Crítica (França), San Sebastián (Espanha), Veneza (Itália), Locarno (Suíça) e Bafici (Argentina). Vale ressaltar que essa prática de Tiradentes antecipou em quatro anos a política pública de inserção internacional promovida pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), que instituiu em maio de 2013⁵³ o programa Encontros com o Cinema Brasileiro, cujo princípio era semelhante: trazer curadores dos principais festivais internacionais para assistirem a filmes brasileiros⁵⁴.

Como havíamos apontado anteriormente, nota-se nesse exemplo um caso particular de intersecção entre características do que Marijke De Valck chamou, analisando o caso dos festivais europeus, de “Era dos Programadores” e da “Era dos Diretores”. Ao mesmo tempo que a curadoria adquire uma marcante centralidade a partir da criação da Mostra Aurora, essa

53 Mais detalhes do programa estão em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/dez-filmes-s-o-selecionados-para-primeira-edi-o-do-projeto-encontros-com-o> Último acesso em 25 abr. 2020.

54 Sobre o tema, destaco que a Mostra de Tiradentes não é pioneira no fato de trazer curadores internacionais, visto que isso já era feito, com maior ou menor regularidade, por eventos como o Curta Cinema, o Curta Kinoforum e o Festival do Rio. Contudo, para o recorte de longas-metragens de realizadores iniciantes com proposta autoral de linguagem, o festival mineiro se destaca, não só por tornar esta uma política contínua, como também por ligar a sua marca à de uma nova geração de realizadores que passou a frequentar tais festivais.

marca é usada como ativo para o festival se inserir no circuito internacional, maximizando assim o seu prestígio no campo cinematográfico.

Tendo em vista que o recorte da Aurora privilegia a revelação de cineastas, apontamos na Tabela 3 não apenas as exibições internacionais dos filmes após a passagem pela mostra, mas também o destaque obtido pelos longas-metragens imediatamente posteriores dos mesmos cineastas (os quadros em branco se referem a filmes que, em nosso entendimento, não tiveram exibições de destaque em festivais internacionais).

A tabela tem o objetivo de destacar um número considerável de realizadores que exibiram seus trabalhos na Mostra Aurora e depois obtiveram alguma repercussão internacional; todavia, destacamos que a parcela de contribuição da Mostra de Tiradentes para a carreira de cada cineasta deve ser analisada caso a caso, com alguns nomes (como Adirley Queirós, Affonso Uchôa e membros do coletivo Alumbramento) estando mais conectados ao festival do que outros – inclusive porque, não havendo necessidade de ineditismo, alguns desses filmes tiveram estreias nacionais/internacionais anteriores à exibição no festival mineiro.

Tabela 3 - Seleções internacionais de filmes e cineastas exibidos na Mostra Aurora (2008-2012)

Filme (direção)	Ano de exibição na Mostra Aurora	Principais exibições em festivais internacionais	Longa-metragem posterior (principais exibições em festivais internacionais)
Crítico (Kleber Mendonça Filho)	2008		O Som ao Redor (Festival de Roterdã – Competição Oficial – 2012)
Meu Nome é Dindi (Bruno Safadi)	2008		Belair (Festival de Roterdã – 2010)
A Fuga, A Raiva, A Dança, A Bunda, A Boca, A Calma, A Vida da Mulher Gorila (Felipe Bragança e Marina Meliande)	2009	Festival de Locarno – Mostra Cineasti Del Presente - 2009	A Alegria (Quinzena dos Realizadores / Cannes – 2010)
Estrada para Ythaca (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti)	2010	Bafici (Argentina) – Mostra Cinema of the Future e Viennale (Áustria) – Mostra Propositions – 2010	Os Monstros (Bafici – menção oficial na Competição Internacional - 2011)

Um Lugar ao Sol (Gabriel Mascaro)	2010	Bafici e Visions du Réel (Suíça) – 2009	Avenida Brasília Formosa (Festival de Roterdã – Mostra Bright Future - 2010)
Mulher à Tarde (Affonso Uchôa)	2010		A Vizinhança do Tigre ⁵⁵ (Filmfest Hamburg – 2014)
Pacific (Marcelo Pedroso)	2010		Brasil S/A (Festival de Berlim – Mostra Forum – 2014)
Terras (Maya Da-Rin)	2010	Festival de Locarno – Mostra Ici et Ailleurs – 2009	A Febre (Festival de Locarno – prêmio de melhor ator na Competição Oficial – 2019)
Os Residentes (Tiago Mata Machado)	2011	Festival de Berlim – Mostra Forum – 2011	
Riscado (Gustavo Pizzi)	2011		Benzinho (Festival Sundance – Mostra World Cinema – 2018)
Vigias (Marcelo Lordello)	2011		Eles Voltam (Festival de Roterdã – Competição Oficial – 2013)
A Cidade é Uma Só? (Adirley Queirós)	2012		Branco Sai, Preto Fica ⁵⁶ (Festival de Mar Del Plata – vencedor da competição latino-americana – e Filmfest Hamburg – 2014)

Fonte: O autor (2020)

Kleber Mendonça Filho, que exibiu o documentário *Crítico* na primeira Mostra Aurora, é atualmente o cineasta brasileiro com maior penetração no circuito dos grandes festivais europeus, tendo exibido dois filmes na Competição Oficial do Festival de Cannes: *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019 – Prêmio do Júri). Na maioria dos casos, todavia, a inserção internacional de cineastas com passagens pela Aurora (como Adirley Queirós, Affonso Uchôa,

⁵⁵ Vencedor da Mostra Aurora em 2014.

⁵⁶ Menção honrosa na Mostra Aurora em 2014 e vencedor do Festival de Brasília no mesmo ano.

Gabriel Mascaro e Maya Da-Rin) se deu em festivais como os de Locarno, Roterdã, Sundance ou a Mostra Forum do Festival de Berlim, eventos que, com relação às competições oficiais da trinca de festivais mais tradicionais (Berlim, Cannes e Veneza), possuem um perfil mais atrelado à inovação estética e/ou à renovação geracional⁵⁷.

A presença regular de curadores internacionais, algo que provavelmente não seria possível para um festival com menor orçamento, é apenas um elo de um circuito reunido pela Mostra Aurora, que inclui também a vinda de cineastas, jornalistas, críticos e acadêmicos. Idealizados pela curadoria e realizados no dia seguinte às exhibições, os debates sobre os longas-metragens exibidos têm a particularidade da figura do “crítico convidado”⁵⁸, que participa junto às equipes dos filmes, e tornaram-se o principal espaço de discussão sobre a nova geração do cinema independente brasileiro, com o diálogo das obras ficando muitas vezes restrito “ao âmbito da crítica e a um arsenal teórico próprio dessa relação, com termos como ‘desdramatização’, ‘esgarçamento da narrativa’, ‘distensão do tempo’, ‘matéria’, ‘energia’, ‘abordagem sensorial’, ‘fluxo’ na ponta de lança do debate”. (ARTHUSO, 2016, p. 13)

Nesse cenário, a legitimação construída pelo festival junto a seus pares não esteve relacionada tão diretamente à cobertura da mídia tradicional (particularmente os jornais diários). Em pesquisa para esta dissertação no acervo dos dois jornais mais tradicionais de São Paulo (*O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*) constatamos que o *Estado* esteve presente *in loco* durante três das cinco edições iniciais da Mostra Aurora, demonstrando forte adesão ao discurso da curadoria, sobretudo através do crítico Luiz Carlos Merten. Na edição de 2012, que teve como conceito “O Ator em Expansão”, Merten escreveu que “não houve um filme que não cumprisse o propósito da curadoria, e do evento, de propiciar um debate - sobre o cinema, certo, mas sobre as relações entre personagens e a deles com o seu entorno, a cidade” (2012, p. 89). Por outro lado, a *Folha* se mostrou indiferente à Mostra Aurora em seus cinco primeiros anos, estando *in loco* apenas uma vez (e ainda assim com um repórter, e não com um crítico especializado). Nas raras matérias sobre a Mostra de Tiradentes publicadas no

57 A competição oficial do Festival de Roterdã (Tiger Competition) aceita apenas filmes realizados por cineastas com até três longas-metragens no currículo, mesmo critério adotado pela Mostra Aurora a partir de 2013 (antes disso, a seção do evento mineiro tinha o limite de dois longas).

58 Em Tiradentes, muitas vezes o chamado “crítico convidado” não tem propriamente uma atuação regular na escrita de críticas, mas na pesquisa acadêmica (quando não atuam nas duas frentes). A relação da mostra com a academia é de mão dupla: por um lado, tornaram-se cada vez mais frequentes artigos, teses e dissertações com foco em obras e/ou em discussões levantadas a partir da Mostra Aurora; por outro lado, a curadoria do festival sempre valorizou a participação de acadêmicos não só em mesas de debate, mas também nos júris de todas as suas edições.

período, a Mostra Aurora nunca foi o foco de cobertura⁵⁹, que se centrava na projeção do cinema brasileiro no exterior ou em polêmicas (preparação de elenco, qualidade do cinema brasileiro).

Tabela 4 – Tipos de coberturas realizadas pelos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* sobre a Mostra de Tiradentes (2008-2012)

<u><i>Folha de S. Paulo</i></u>	<u><i>O Estado de S. Paulo</i></u>
2008: 2 Ns	2008: 4MAs
2009: 1N e 1M	2009: 1N, 1M e 1MA
2010: 1M	2010: 1M
2011: 1N	2011: 8MAs
2012: 5M, 1N	2012: 6MAs

Fonte: O autor (2020)

Legenda: N - Notas (breves, apenas informativas) / M - Matérias (com um pouco mais espaço, ouvindo pelo menos uma fonte) / MA - Matérias com análises (sejam dos filmes ou da curadoria do festival)

Dentro de um momento de enxugamento de redações jornalísticas pelo País, a cobertura *in loco* de festivais de cinema, ainda mais de um evento focado no cinema independente, como Tiradentes, não se apresenta como prioridade para grandes veículos. As coberturas mais recorrentes costumam estar associadas a vontades individuais, como o caso de Merten em *O Estado de S. Paulo* e do também crítico Rodrigo Fonseca no jornal *O Globo*, outro que apresentou uma cobertura particularmente positiva sobre a renovação proposta pela curadoria da Mostra Aurora. Por outro lado, Cleber Eduardo identifica na imprensa mineira um discurso de maior resistência às mudanças do festival⁶⁰:

59 Nos cinco primeiros anos da Mostra Aurora, o crítico da *Folha de S. Paulo* Inácio Araújo participou de debates em três edições (2009, 2010, 2011). Contudo, não houve uma cobertura sobre a Aurora destinada à versão impressa da publicação, que preferiu destacar outros temas relacionados ao cinema, como a “corrida para o Oscar” e o Festival de Sundance.

60 Vale destacar a baixa participação de filmes mineiros nas cinco primeiras edições da Mostra Aurora, período em que apenas quatro longas-metragens do estado (entre os 35 participantes) foram exibidos na seção, sendo

O que eu sinto é que num primeiro momento houve a desconfiança, num segundo momento houve o reconhecimento e num terceiro momento há um questionamento, que acho que é o normal das coisas para um festival como esse. Porque acho que num primeiro momento é uma parada estranha, sobretudo em Minas, tinha muito confronto com a proposta da programação, eu fui muito questionado nos primeiros anos pelos jornalistas de Minas, que era antipopular, elitista, que esses filmes não teriam comunicação nenhuma depois que fossem lançados, muitos não chegariam ao lançamento, não entendiam por que trabalhar com esses filmes. E a minha resposta sempre foi: “porque os outros festivais trabalham com os outros e ninguém trabalha com esses”. Depois teve o reconhecimento, tipo, “é importante, tá dando certo”. E depois tem o questionamento que é tipo quando aquilo que parecia muito ousado e muito experimental como evento chegou a um certo lugar e agora virou, digamos, um evento *establishment* do cinema pequeno. (EDUARDO, 2020)

Como mostramos ao longo deste capítulo, o caminho para que a Mostra Aurora atingisse esse status de “*establishment* do cinema pequeno” e a sua proposta curatorial fosse legitimada dentro do campo do cinema independente passou pela intersecção de três fatores: influência (impacto do seu conceito curatorial no cenário do cinema brasileiro autoral e nos debates a respeito dessa produção), repercussão (sobretudo entre realizadores, crítica não-hegemônica e academia) e reconhecimento (revelação de cineastas com posterior inserção internacional e consolidação de um lugar hegemônico dentro do circuito de festivais brasileiros voltados para o cinema independente nacional).

o mais destacado deles *Os Residentes*, vencedor da edição de 2011. Nas edições posteriores Minas obteve mais espaço, incluindo outros três vencedores da Aurora: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014), *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) e *Baixo Centro* (Ewerton Belico e Samuel Marotta, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma entrevista realizada para esta dissertação, ouvi de Cleber Eduardo uma definição concisa sobre curadoria em festivais de cinema - ela seria o trabalho de “partir do *plano geral* para chegar ao *zoom*” (EDUARDO, 2020). Volto a esta frase por agora enxergar nela muito do processo de pesquisa e escrita aqui reunido. Investindo na analogia, penso que o capítulo 3 seria um *plano de detalhe*, debruçando-se nas especificidades de um festival (a Mostra de Tiradentes), de uma seção (a Mostra Aurora), de um período (2008-2012), de uma cena (o jovem cinema independente brasileiro) e de um tema (a curadoria); o capítulo 2 seria um *plano médio*⁶¹, pensando sobre um contexto mais amplo de transformações do cinema brasileiro - sobretudo entre as décadas de 1990 e 2000 - e interessando-se pela abordagem particular sobre curadoria que alguns festivais nacionais começam a propor no século XXI; e o capítulo 1 seria um *establishing shot*⁶², preocupado em embasar a pesquisa historicamente no que se refere à constituição do modelo de festivais de cinema e à evolução da seleção e programação de filmes no contexto europeu, permitindo-se ainda breves movimentos panorâmicos em direção à história das artes plásticas e à sua relação com o modo de expor obras de arte.

Faço este movimento inverso, indo do capítulo 3 para o capítulo 1, pois ele melhor representa meu contato inicial com tais temas. Como jornalista e crítico do site *Cine Festivais*, percebi primeiramente de maneira fragmentada a preocupação particular de alguns festivais de cinema com a discussão sobre curadoria; posteriormente entendi que era possível pensar em uma ideia de grupo - mesmo que heterogêneo - de eventos cinematográficos com visões singulares sobre tal atividade, o que movimentou minha proposta de pesquisa a partir de perguntas como *o que há de novo e o que caracteriza a noção de curadoria estabelecida em festivais brasileiros no século XXI?*

61 De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson, o plano de detalhe (ou primeiríssimo plano) seria “o enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito grande; geralmente um pequeno objeto ou uma parte do corpo”; já o plano médio seria o “enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é de tamanho moderado; uma figura humana do quadril para cima preenche a maior parte da tela”. BORDWELL, THOMPSON. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas/São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

62 De acordo com o *Columbia Film Language Glossary*, o *Establishing Shot* é “um longo plano no início de uma cena ou sequência que mostra as coisas à distância. (...) sua intenção é ajudar a identificar e orientar a localização ou o tempo da cena e a ação que irá vir a seguir”. Disponível em: <<https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/establishing-shot/>> Acesso em: 21 mai. 2020.

Ao longo do processo respondemos a esta pergunta, o que nos levou a uma das principais contribuições desta dissertação para o campo da crítica e da recepção (no qual estão inseridos os estudos sobre curadoria em festivais de cinema), que é a proposta de denominar de curadoria *stricto sensu* aquela que se afasta de uma visão genérica (ou *lato sensu*) da função e possui características particulares como o estabelecimento de um conceito (ou recorte curatorial), a publicização do trabalho da curadoria, o pensamento de conjunto, o entendimento histórico, a especialização e a continuidade.

No capítulo 2 discorri sobre cinco festivais (forumdoc.bh, Mostra do Filme Livre, Cine Esquema Novo, Semana dos Realizadores e CachoeiraDoc) que se encaixam dentro desses parâmetros curatoriais *stricto sensu* e que foram escolhidos por critérios como pioneirismo, simbolismo (aqui pensando sobretudo no paralelo entre a Quinzena dos Realizadores francesa e a Semana dos Realizadores brasileira) e/ou singularidade da proposta conceitual – vale ressaltar que poderiam constar nesse grupo alguns outros eventos cinematográficos surgidos no Brasil no século XXI, como o Fronteira, o Janela Internacional de Cinema do Recife, o Panorama Coisa de Cinema e o Olhar de Cinema. O ponto de partida que me levou a propor esta dissertação, contudo, foi o desejo de estudar as particularidades de outro festival, a Mostra de Cinema de Tiradentes, que eu entendia como uma experiência central dentro desse processo de aprofundamento da discussão curatorial, sobretudo a partir de 2007, quando se deu a entrada do crítico Cleber Eduardo na curadoria do festival mineiro.

O processo de pesquisa e de escrita do capítulo 3 confirmou esta hipótese, demonstrando, a partir da análise dos discursos da curadoria, das estratégias de legitimação (como a relação peculiar estabelecida com o Festival de Brasília e a vinda regular de curadores de festivais internacionais) e de suas condições materiais (estrutura profissional, com recursos para trazer um grande número de convidados, entre cineastas críticos, pesquisadores e curadores), como a Mostra Aurora - aqui estudada em seus cinco primeiros anos, no momento de concepção e consolidação - influenciou a própria cadeia de produção e recepção crítica do cinema brasileiro, pautando em alguma medida a realização de novos filmes (alinhados a um padrão estético/processual associado ao festival), as definições sobre curadoria em festivais de cinema nacionais e as discussões sobre uma nova geração de realizadores do cinema brasileiro.

Ao final desse trajeto, entendo que esta dissertação traz uma contribuição inédita para o incipiente estudo sobre curadoria em festivais de cinema no ambiente acadêmico brasileiro e

abre caminho para que outras pesquisas possam explorar temáticas correlatas a partir de pontos de vista e recortes distintos, chegando a novos *planos de detalhe* a partir de um *plano geral* semelhante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Carol. A cura pelo cinema. **Fora de Quadro**, Recife, 2018. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

ALMEIDA, Carol. “O debate sobre outros modos de ver estava atravessado na gente”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/carol-almeida-fala-sobre-programacao-de-curtas-do-6o-olhar-de-cinema/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado**: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ÁVILA, Alisson. Objetos Audiovisuais Não Identificados. In: MENOTTI, Gabriel (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018. p. 160-164.

BAZIN, André. The Festival Viewed as a Religious Order. In: PORTON, Richard (org.). **Dekalog 3: on film festivals**. Londres: Wallflower, 2009. p. 13-19.

BORDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature**. Nova York: Columbia University Press, 1984.

BORDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.

BOSMA, Peter. **Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives**. Nova York: Wallflower Press, 2015.

BUTCHER, Pedro. Brésil: le nordeste à l'assaut de tiradentes. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 655, p. 52, abr. 2010.

CARDOSO, Maria da Conceição Fontoura de Paula. **Curadoria audiovisual com mulheres: uma experiência no Fincar - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

CARVALHO, Ananda. Qual é o papel da curadoria no contexto da arte contemporânea. **Nexo Jornal**, São Paulo, 2017a. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/academico/2017/05/03/Qual-é-o-papel-da-curadoria-no-contexto-da-arte-contemporânea>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CARVALHO, Rafael Oliveira. **Contornando crises e reafirmando a autoridade na web: os**

desafios da crítica de cinema online no Brasil. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017b.

CESAR, Amaranta. “Os festivais ainda olham pouco para a produção dos novos sujeitos históricos”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2017a. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/os-festivais-ainda-olham-pouco-para-a-producao-dos-novos-sujeitos-historicos/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CESAR, Amaranta. VIII CachoeiraDoc relembra passado para pensar cinema engajado no Brasil atual. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2017b. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/amaranta-cesar-fala-sobre-o-viii-cachoeiradoc/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-41.

CORRÊA, Paulo. **Os Festivais Audiovisuais Brasileiros em 2018: Geografia e Virtualização**. 2019. Disponível em: <https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_os_festivais-mostras_audiovisuai>. Acesso em: 24 ago. 2019.

COSTA, Flávia Cesarino. A religião da sétima arte. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 out. 1995. Mais!, p. 3-3. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/08/mais!/3.html>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

D'ANGELO, Raquel Hallak (org.). **Catálogo da 10ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2007.

D'ANGELO, Raquel Hallak (org.). **Catálogo da 11ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2008.

D'ANGELO, Raquel Hallak (org.). **Catálogo da 12ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2009.

D'ANGELO, Raquel Hallak (org.). **Catálogo da 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2010.

D'ANGELO, Raquel Hallak (org.). **Catálogo da 14ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2011.

D'ANGELO, Raquel Hallak (org.). **Catálogo da 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2012.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.

DE VALCK, Marijke. **Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007. 279 p.

DE VALCK, Marijke. Finding audiences for films: festival programming in historical perspective. In: RUOFF, J. (org.) **Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals**. St. Andrews, Escócia: St Andrews Film Books, 2012.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film Festivals: history, theory, method, practice**. Londres: Routledge, 2016. 238 p.

DE VALCK, Marijke. Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film Festivals: history, theory, method, practice**. Londres: Routledge, 2016. p. 100-116.

EDUARDO, Cleber; NADER, Cid; VALENTE, Eduardo et. al. Carta aberta à organização da Mostra de SP, e respostas. **Cinética**, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cartamostrarespostas.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

EDUARDO, Cleber; VALENTE, Eduardo. Configurando um panorama - a curadoria da Mostra de Tiradentes. [Entrevista concedida a] Francis Vogner dos Reis e Lila Foster. **Cinética**, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cartamostrarespostas.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

EDUARDO, Cleber. Todo festival deveria ser gratuito, diz curador de Tiradentes. [Entrevista concedida a] Ivan Oliveira. **Cine Festivais**, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/todo-festival-deveria-ser-gratuito-diz-curador-de-tiradentes/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

EDUARDO, Cleber. Mostra Aurora completa dez anos com tendência a radicalizar, diz curador. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/cleber-eduardo-fala-sobre-os-dez-anos-da-mostra-aurora/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ELSAESSER, Thomas. Curadoria e programação como pós-produção. In: MENOTTI, Gabriel (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018. p. 27-40

GARDNIER, Ruy et al. **Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 Questões**. **Contracampo**, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

HARBORD, Janet. **Film Cultures**. Londres: Sage Publications, 2002. 182 p.

HARBORD, Janet. Contingency, time and event: an archaeological approach to the film festival. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film Festivals: history, theory, method, practice**. Londres: Routledge, 2016. p. 69-82

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 5, n. 2, p. 457-479, 2018a. Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

IKEDA, Marcelo. Novos desafios na curadoria e programação no cinema brasileiro do século XXI. In: MENOTTI, Gabriel (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018b. p. 107-116.

IORDANOVA, Dina. The film festival and film culture’s transnational essence. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film Festivals: history, theory, method, practice**. Londres: Routledge, 2016. p. xi-xvii.

KOGAN, Lis; VALENTE, Eduardo. O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro?. **Blog Novíssimo Cinema Brasileiro**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html>. Acesso em: 14 mai. 2020.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (Org.). **Painel setorial dos festivais audiovisuais: indicadores 2007-2008-2009**. 2011. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2020.

LÜBBE, Hermann. Esquecimento e historicização da memória. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p.285-300, jan. 2016. Quadrimestral. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/60826/60264>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MATTOS, Tetê. A prática curatorial nos festivais de cinema brasileiros. In: XXI Encontro da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2018, João Pessoa, PB. Anais de textos completos do XXI Encontro da Socine. São Paulo: SOCINE, 2018. v. 1. p. 673-679.

MEIRELES, Lino. **Candango: memórias do festival**, vol. 1. Brasília: Metropoles, 2017. 400 p.

MENOTTI, Gabriel (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018. 229 p.

MERTEN, Luiz Carlos. A cidade e seus personagens. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 28 jan. 2012. Caderno 2, p. 89.

MORETTIN, Eduardo Victorio. As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 31, n. 61, p.231-249, jun. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v31n61/a12v31n61.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p.145-157, jul. 2013. Semestral. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29341/16234>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Maria Carolina. “**Novíssimo**” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo.

OSTROWSKA, Dorota. Making film history at the Cannes film festival. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film Festivals: history, theory, method, practice**. Londres: Routledge, 2016. p. 18-33.

PEDROSO, Marcelo. “Só a partir da escuta é que podemos pensar numa possibilidade de transformação”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/marcelo-pedroso-fala-sobre-por-tras-da-linha-de-escudos/>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

QUEIROZ, Daniel. “Interessam-nos filmes estranhos, que nos provoquem, que nos desloquem”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/a-experiencia-da-semana-dos-realizadores-curadoria-e-programacao-em-debate/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RASTEGAR, Roya. Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film Festivals: history, theory, method, practice**. Londres: Routledge, 2016. p. 181-195.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p.153-174, jan. 2005. Semestral. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a08v2549.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

SOUSA, Ana Paula. Filme que flerta com arte contemporânea causa incômodo no Festival de Brasília. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 27 nov. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/837255-filme-que-flerta-com-arte-contemporanea-causa-incomodo-no-festival-de-brasilia.shtml?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996>. Acesso em: 22 ago. 2019.

TAILLIBERT, Christel; WÄFLER, John. Groundwork for a (pre)history of film festivals. **New Review Of Film And Television Studies**, v. 14, n. 1, p. 5-21, 2016. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1106688>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

VALENTE, Eduardo. Afinal, para que serve o crítico?. **Contracampo**, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/critica.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

VALENTE, Eduardo et al. **Carta de fundação da Semana dos Realizadores**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://semanadosrealizadores2009.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

VALENTE, Eduardo. Eduardo Valente assume curadoria e traz novas ideias ao Festival de Brasília. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/novo-curador-do-festival-de-brasilia-eduardo-valente-fala-ao-cine-festivais/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

VALLEJO, Aida Vallejo. Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. **Secuencias**, Madri, n. 39, p. 13-42, 2014 (primeiro semestre).

WEBB, Jen; SCHIRATO, Tony; DANAHER, Geoff. **Understanding Bourdieu**. Los Angeles: Sage, 2002.

WHITAKER, Guilherme et al. “É importante reconhecer as distintas afetividades que mobilizam as obras”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/equipe-de-curadoria-fala-sobre-mostra-do-filme-livre/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ENTREVISTAS REALIZADAS PELO AUTOR

BELTRAME, Jaqueline. Entrevista concedida a Adriano Ramalho Garrett. São Paulo, 2020.

CESAR, Amaranta. Entrevista concedida a Adriano Ramalho Garrett. São Paulo, 2020.

EDUARDO, Cleber. Entrevista concedida a Adriano Ramalho Garrett. São Paulo, 2020.

IKEDA, Marcelo. Entrevista concedida a Adriano Ramalho Garrett. São Paulo, 2020.

TORRES, Junia. Entrevista concedida a Adriano Ramalho Garrett. São Paulo, 2020.

VALENTE, Eduardo. Entrevista concedida a Adriano Ramalho Garrett. São Paulo, 2020.

ANEXO A – Entrevista com Cleber Eduardo⁶³

Realizada pessoalmente, em São Paulo, em novembro de 2019

Adriano Ramalho Garrett: Queria começar falando disso que a gente tava conversando agora, pensar como que, na sua experiência como jornalista e como crítico, você via a questão da seleção de filmes, se aparecia esse termo “curadoria”, quando você notou que esse termo “curadoria” começou a surgir, enfim, como você olhava pra essa questão da seleção nos festivais quando você cobria eles.

Cleber Eduardo: O período, realmente, que eu cobri festivais, é importante delimitar isso, foi ao longo, sobretudo, da década de 90. Nos anos 2000, minha experiência de cobertura de festival foi mais esporádica, não cobri com tanta frequência. Eu cobri, por exemplo, Brasília e Gramado durante a década de 90 inteira. E aí, a partir dos anos 2000, eu fui uma vez ou outra a Brasília, nos primeiros anos dos anos 2000, em pelo menos uma delas não exatamente pra cobrir, mas pra participar de um debate. Eu fui uma vez ou outra a outros festivais pela Cinética, mas já não tive um acompanhamento com tanta frequência. Aí quando eu começo realmente a fazer a curadoria em Tiradentes, num primeiro momento sem saber direito quanto tempo eu ia fazer, mas depois que eu vi que o processo iria continuar, aí eu deixei de cobrir outros festivais por uma questão estratégica de sobrevivência. A gente chegou a perder filme em Tiradentes porque eu tinha feito um texto sobre o filme em outro festival, a pessoa ficou ofendida e se desinscreveu de Tiradentes. Então aí eu parei. Então, a minha real experiência do contato corpo a corpo com muita frequência é na década de 90. Na década de 90, não havia o termo “curador”, mas também não havia a figura nos festivais de cinema de um diretor artístico. As comissões eram renovadas ano a ano sem ter ninguém que permanecesse. Você tinha, digamos assim, o burocrata.

O dono do festival? O diretor?

63 Cleber Eduardo é jornalista com mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Foi crítico de cinema do jornal O Diário Popular (1992-1997), da revista Época (1998-2006) e colaborador de veículos como Correio Braziliense, Revista Bravo e Revista Contracampo, além de fundador e editor da Revista Cinética (2006-2010). É professor, desde 2008, das disciplinas teóricas e práticas de cinema, com ênfase em documentário e cinema brasileiro, no curso de Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. Foi curador da Mostra de Cinema de Tiradentes entre 2007 e 2019.

São festivais organizados por governos. Governo do Distrito Federal, prefeitura de Gramado. Então o dono do festival, na verdade, era o secretário de cultura de Gramado ou o secretário de cultura do Distrito Federal, ou a pessoa da fundação cultural responsável diretamente pela organização do Festival de Brasília, que era o Fernando Adolfo, que por muito tempo foi a figura que estava todos os anos nas comissões ou organizando ou chamando as pessoas pra compor as comissões, mas ele não era uma pessoa que fazia o papel de diretor artístico, ele era um burocrata, entre aspas, não tô sendo pejorativo na ideia do burocrata. E o secretário de cultura de Gramado, eram os responsáveis. Então você não tinha isso mesmo, cada ano era um ano. Ainda que você possa tentar prefigurar um perfil dos anos 80 e 90 de Brasília e Gramado, com Brasília sendo uma coisa e Gramado sendo outra, mas eu não tenho essa clareza tão grande assim, sabe? Nessa separação de programações entre os dois festivais. Talvez agora nos anos recentes essa clareza ficasse um pouco mais marcada entre Brasília e Gramado, mas na década de 90 isso não era tão explícito assim, com a diferença de que Gramado, ao longo dos anos 90, tornou-se um festival ibero-latino-americano, então tinha essa diferença com relação a Brasília.

Como crítico que cobria, a minha principal interrogação era: se eu for questionar a programação desse festival, eu questiono a quem? Qual é o cérebro organizador dessa programação? Podiam ser vários, inclusive, mas eu quero dizer que as comissões de seleção, elas mal eram publicadas. Era um trabalho quase que na clandestinidade, ninguém assumia nada, ninguém assumia programação nenhuma. Ou seja, os festivais de cinema não tinham um pensamento, eles tinham uma programação, que eventualmente podia produzir algum nível de pensamento, mas não havia um pensamento, não havia um conceito, não havia um recorte, não havia um “de onde partimos”, e isso eu achava muito estranho e muito desintelectualizado dentro da maneira dos festivais existirem, sobretudo esses dois importantes, Gramado e Brasília.

(...) Na década de 90 havia muito questionamento sobre uma certa política de amigos cineastas, cineastas de um certo lugar que chamam, que fazem um certo lobby por filmes daquele lugar, meio como funcionam os editais, que as pessoas vão às vezes pra defender alguns projetos. Talvez não tão declaradamente, mas você percebe que elas estão ali pra defender alguns projetos. Então isso, pra mim, era o que mais marcava esse período anterior a ter alguém ou uma equipe, que mude ou que não mude, mas que assuma a programação, assumam algum tipo de discurso sobre a programação. Então pra mim essa era a grande questão

da década de 90. E a produção era bem menor, estamos falando de uma média anual de 30 a 50 longas, e alguns desses já não se inscreviam em nenhum festival, já lançavam direto ou passavam por fora e de fora pro comercial. Então Gramado e Brasília também já não estavam a fina flor do celeiro de lançamento dos grandes filmes. Já tinha perdido esse prestígio, era possível ter um lançamento de impacto sem passar por festival de cinema e havia aqueles filmes um pouco menores que precisavam do festival de cinema pra poderem ter algum tipo de catapulta no seu lançamento que fosse pelo prestígio. Embora eu ache que os festivais não tenham esse poder. Se você for ver os ganhadores de Brasília, vamos pegar o mais importante, Brasília, e ver o público que eles tiveram, não ajudou em nada. Na hora ajuda, é bacana, do coquetel, festa de piscina. Mas passadas 72 horas, talvez ajude na negociação com a distribuidora, mas não acho que ajuda pra conseguir mais cópias, não ajuda a atrair público, enfim, eu questiono muito esse lugar do festival como chamariz. Acho que ele funciona na presença dele ali naqueles dias. Não sei se ele agrega tanto valor não pra público, pra negócio, pra mercado.

Mas assim, se você pensa num universo dos anos 90, que era ali de 30 a 50 filmes e alguns não querem sequer passar pelo festival, que considera coisa de filme decadente, você diminui muito as suas possibilidades. Então todo mundo quer o Cláudio Assis, todo mundo quer o Júlio Bressane, todo mundo quer o Lírio Ferreira, porque não tinha muito jogo ali de alternativas. E aí você acaba também não conseguindo traçar nenhum tipo de pensamento mais conceitual pro festival porque você tem que exhibir o que é exibível. Você tem que exhibir os melhores. Na década de 90, você tem que exhibir os melhores, não tem muito filme, cara. E uma parte significativa dos filmes, é um senso comum que eram muito ruins. E mesmo os que são exibidos, vai ter sempre, os festivais tinham uma programação razoavelmente curta. Brasília durante muito tempo exibiu seis longas. E mesmo entre os seis longas, tinha coisa filmes muito ruins, porque você não tem muito jogo ali. Você tem que exhibir o que não vai ser uma compra de briga completa com a plateia. E mesmo assim tem o Bressane que vai brigar com a plateia. Porque o festival também tem esse lugar assim de até onde é o atrito com a plateia, até onde eu jogo com a plateia, até onde eu jogo pra plateia. Alguns festivais não compram algumas brigas, mas também é importante que o festival não pode comprar briga o tempo inteiro com a plateia, porque senão ele tá jogando contra ele próprio. Porque é uma coisa que Tiradentes foi muito acusado durante um tempo, assim, “ah, o festival cospe na plateia”, enfim, e uma hora a plateia vai abandonar. Sempre teve essa ameaça velada em

alguns comentários. Então acho que era um outro contexto, mas que tava completamente fora da ideia de curadoria.

A primeira vez que eu ouvi falar de curadoria foi quando a Raquel Hallak me ligou, eu nem sabia que, enfim, esse termo tava sendo usado no cinema, aí ela me ligou um dia no final de 2006, eu tava no festival de Brasília cobrindo pela Cinética, e ela disse “ah, tô te chamando, queria fazer um convite pra você ser curador de curtas e longas”. Confesso que achei o termo esquisito, “curador de curtas e longas”, que será que faz isso, né? Tanto que perguntei, mas queria entender como era esse trabalho, né, não sabia, a ideia de curadoria pra mim não era a ideia simplesmente de um processo de seleção, então eu queria saber o que eu ia fazer de verdade. Enfim, eu acho que teve em alguma medida um trabalho de curadoria na largada pela própria maneira como o festival já vinha sendo pensado antes de eu entrar, ele demandava algum nível de curadoria mesmo. Mas tem um outro lado também que é de programador, empiricamente de programador, que não passa só pelo conceito da curadoria, é uma mistura dessas duas coisas, porque existe um lado no trabalho na maior parte do tempo, pra qualquer festival de cinema, que é uma espécie de corrida contra o relógio. Você tem muito pouco tempo para ver uma quantidade cada vez maior de filmes, porque o tempo não aumentou. Entre eu, por exemplo, ter começado a fazer esse trabalho em Tiradentes, em 2006 pra 2007, e o ano passado pra esse ano, que foi o último que eu fiz, não aumentou o tempo de trabalho, mas aumentou de 30 pra 160 longas. No primeiro festival que eu fui curador, eram 32 inscritos. E a gente teve que convidar muitos filmes pra poder fazer o festival porque a gente não conseguia fazer o festival com 32 inscritos. Hoje, a gente, até o ano passado a gente estava tentando evitar ao máximo aceitar qualquer filme que não tivesse sido inscrito, a não ser que você quisesse muito o filme, achasse que ele fosse ser inscrito, a pessoa esquece de inscrever e dois dias depois escreve chorando “cara, perdi a inscrição”, não sei o quê, tudo bem, é um filme que eu já queria ter, aí você vai lá, conversa com a Raquel, “é importante ter esse filme, aceite a inscrição dele”, etc. Mas hoje a gente tenta evitar ao máximo fazer isso porque senão o trabalho não acaba nunca mais.

E é o mesmo período de tempo, então é difícil pensar assim só numa ideia de curadoria tendo tão pouco tempo pra fazer tanta coisa que o festival exige. Ainda que as relações todas propostas por um festival como Tiradentes, ela exija uma curadoria, ela não exige só uma comissão de seleção. Porque você tem que pensar as mostras diferentes, que têm caras minimamente diferentes ou a gente tenta, pelo menos, construir uma diferença entre

essas mostras, às vezes elas se confundem, às vezes não dá pra diferenciar tanto porque o perfil de filmes acaba às vezes se batendo um pouco, tipo Aurora e Olhos Livres. Por mais que se tente criar uma Olhos Livres, é inevitável que em alguns momentos a Olhos Livres pra alguns filmes pareça que ele não entrou na Aurora, foi pra Olhos Livres. Porque às vezes acontece mesmo, quero ter esse filme de alguma forma, ele não conseguiu entrar na Aurora, vai pra Olhos Livres. Mas a gente tenta pensar o que é a Aurora, por que um vai pra Olhos Livres e o outro pra Aurora, os curtas têm um pouco uma diferença entre você ter um filme na Foco, ter um filme na Panorama, ter um filme na Praça, ter um filme, por exemplo, na Cena Mineira, que sempre nos pegamos pensando, um filme mineiro que não entrou na Foco e na Panorama, ao entrar na Cena Mineira, ele não tá numa segunda divisão? A Cena Mineira não pode ficar com uma cara de “não entrou em nenhuma outra”? Será que a gente não tem que pensar Cena Mineira propondo uma cena mineira de verdade?

Constelações, do Maurílio Martins.

É, e não parecer que é porque ele não entrou em lugar nenhum. Isso sempre foi uma questão com a Cena Mineira, ela não pode ser um local de refúgio, ela teria que ser propositiva de alguma forma, mas nem sempre os cineastas veem dessa forma, os próprios cineastas contemplados com a seleção. Tem filme que desistiu de Tiradentes porque foi pra Cena Mineira. Então eu entendo que eles entendam que a Cena Mineira é menor do que a Panorama, por exemplo, mas sempre se tentou não deixar com essa cara. Não é a cena regional porque aí é isso, né, fazer filme com o que tem. Não muito o que fazer, mas a Cena Mineira, o Leo Pyrata entrou algumas vezes na Cena Mineira, Filmes de Plástico sempre esteve na Cena Mineira e a Teia também. Então não era um lugar de rebaixamento que a gente propunha. Nesse tipo de coisa, tem um pensamento curatorial, que é de conjunto, que não era só meu, de pensar um pouco o que são as sessões também, mas é tudo muito rápido, cara. É tudo muito rápido. A maior parte do tempo no período que você tem pra você fazer esse processo de seleção você tá vendo filme, você não tá pensando, você não tá refletindo, você não tá estudando possibilidades da sua programação, você está correndo contra o tempo porque se você não vê uma certa média de filmes na semana, você não vai conseguir ver todos os filmes no tempo que você tem pra ver os filmes. E aí não tem como pensar uma programação.

Então tem um trabalho de uma correria que é muito típica de comissão de seleção. E é isso assim, o filme precisa, eu quero esvaziar um pouco, na verdade, essa ideia de que a curadoria, parece que é uma parada lá, fica aquele intelectual refletindo sobre o cinema e ele encontra um filme que encaixa com o pensamento dele. Tem um trabalho muito empírico aí. Não vou dizer braçal porque não é braçal, mas é um trabalho que é ficar na frente de uma tela durante uma hora e pouco vendo aquele filme e ele tem que bater pra você muito rapidamente. Porque você tá numa maratona de filmes em que a ordem em que você está vendo varia de quem, enfim, tá vendo, eu tentava seguir uma ordem que era de ordem de inscrição pra não cair numa armadilha que eu achava que é “vou ver primeiro todos os filmes de nomes conhecidos que eu conheço”, mas eu achava que isso era uma roubada porque eu já decidia toda a seleção ali e aí nenhum nome que eu conhecesse ia ter muita chance de entrar porque mentalmente eu já estaria com a minha programação organizada a partir dos nomes conhecidos. Então eu seguia uma certa ordem de inscrição pra me surpreender, pra poder ver filme de alguém que eu não conheço, olhar e falar “nossa, acho que esse filme tem grande chance de entrar no final do visionamento inteiro”. E achava que isso dava mais chance pra esses filmes no confronto com outros de cineastas mais conhecidos. E eu teria também um padrão quando eu chegasse aos cineastas conhecidos que viessem com filmes merda, aí eu olhava e falava “não, esse filme é legal, o cara é legal, acompanho, esse filme não vai ter chance diante dos outros que já se impuseram com um certo padrão aqui”. Então eu diria assim que a principal exigência na programação de filmes, porque Tiradentes é mais complexo nesse sentido, mas na programação de filmes, eu diria que se eu aceitar essa nomeação de curadoria, o principal desafio que se tem é uma espécie de reflexologia do olhar, porque você tem que ser muito rápido pra perceber um filme. Você não tem muito tempo pra pensar naquele filme. Você tem que começar a produzir um pensamento sobre ele enquanto você assistindo. E depois vai ser muito difícil você rever, é muito filme pra ver. Você só vai rever coisa que você tá muito na dúvida, senão não dá pra rever mesmo, você fica com a memória da primeira visão que você viu. E isso é muito variável, porque se você viu um monte de filme horrível em um dia e aí chega e vê um filme razoável ou digno, esse filme ganha uma importância naquele dia. E num outro dia você vê três filmes bons, em que o menos bom, o terceiro ali na hierarquia da sua apreciação fica diminuído pelos outros dois filmes bons daquele dia. Mas se esse terceiro filme fosse visto num dia que só tivesse filme ruim sendo visto por mim, ele cresceria também. São muitas as variáveis, eu acho. Essa pressa,

essa velocidade, essa agenda, esse prazo que a gente tem, que é sempre muito curto e que exige que você seja meio olheiro de futebol, você tem um peneirão ali e precisa ver, aquele cara dribla, aquele cara lança, aquele cara bate de primeira, mas vai que a hora que ele for bater de primeira ele erra também, entendeu? Você enviesava o filme no seu olhar prum lado e não dá muita chance de vê-lo por outro.

Acontece, acontece, de alguns arrependimentos depois. De tipo “putz, podia ter revisto, se tivesse revisto, talvez tivesse entrado”. Ou o contrário, quando você tá lá em Tiradentes, eu, por exemplo, olho na tela e assim “putz, bicho, se eu revisse, não entrava”. [risos de ambos] Às vezes na segunda imagem você saca isso porque você não viu na tela grande, você viu sozinho, você acha que vai ficar bom, aí você olha e fala “ficou um cocô”. [risos de ambos] Achei que ia ter uma potência, não tem nenhuma, fodeu, mas é isso. Tem um lado de aposta e tem um lado de ser muito rápido e essa rapidez, pra mim, ela não é curatorial. Ela tá dentro de uma dinâmica de programação de seleção, leitura de roteiro de edital, que é tudo muito pauleira, você tem que ter um olhar muito treinado. Quem tá fazendo no começo se encrespa inteiro porque é um volume bizarro de trabalho e a pessoa às vezes tá no começo, quer discutir e não sei o que mais e não dá tempo, cara, é muito foda. Mas tem um outro lado que é pra além da seleção de filmes que aí eu vejo, pelo menos em Tiradentes e como tava Brasília sendo pensado ali pelo Valente ou talvez outros festivais, claro, CachoeiraDoc claramente, o Panorama Coisa de Cinema claramente, o Olhar de Cinema provavelmente, não acompanhei tanto assim, o Fronteira, né, quer dizer, eu vejo um trabalho ali de uma identidade curatorial nas dinâmicas de programação deles.

Em Tiradentes, isso acontece muito também em como você consegue tentar pensar o conjunto do que você ainda tá vendo, mas aquilo vai formar um conjunto, pensar de que forma há uma conexão entre esse conjunto e homenageado, entre homenageado e conceito, entre conceito e mesas de debate, pensar quem você chama pra falar, quem vai pra filme, quem vai pra seminário, então tem assim umas montagens que eu acho que sim, é um trabalho curatorial. É um trabalho de montar peças. As peças têm autonomia, os filmes têm autonomia, as pessoas que vão têm as suas autonomias de fala, mas quando você começa a, digamos, montar ali as relações, aí é um trabalho totalmente cerebral, conceitual, racional, de tentar fazer essas amarras. E aí tem a vida, né? E a vida desamarra as suas amarras. Tipo, eu pensei numa mesa X com quatro convidados Y. Eu tive três recusas de quatro das pessoas e desmontou a mesa. Ou eu chamo outras três pessoas e mantenho a mesa ou derrubo a mesa.

Então é isso, tem o lado prático das coisas. Ou eu chamo uma pessoa de Pernambuco, uma da Bahia e uma do Rio Grande do Sul pra mesa e elas só têm como função ir lá a essa mesa, discutir um termo, um conceito qualquer que eu propus ou que alguém da equipe propôs, mas a produção me diz “gente, temos que chamar gente que tá cobrindo porque não temos grana pra trazer pessoas pra vir aqui passar três dias pra participar de uma mesa e voltar pra casa, que a gente tem um custo muito alto, então temos que aproveitar mais gente da imprensa pra vir pros debates”. Tudo bem, mas isso é outra coisa, isso não é pensar as mesas com aquelas pessoas que eu tinha pensado para aquelas mesas, então se as pessoas saem daquelas mesas e eu coloco pessoas que estão indo cobrir o festival nessas mesas, eu não sei se a mesa vai funcionar, porque eu pensei a mesa já com as pessoas, já a partir de conhecer um pouco a retórica e o discurso das pessoas. E às vezes eu tenho que compor determinados painéis de fala em que eu não conheço como cada pessoa fala. Uma coisa é eu já conhecer um pouco o trabalho da pessoa, outra é eu ter que, no meio desse processo todo, ainda sair em pesquisa do que que essa pessoa escreve, como ela escreve, para eu ver se ela cabe nessa mesa, se cabe no debate desse filme. Então assim, há uma tentativa de trabalho curatorial nesse sentido de criar estratégias, criar relações, ter uma racionalização do que nós estamos apresentando, mesmo que a seleção de filmes seja a parte menos curatorial, seja muito empírica, mas é um duelo com a matemática da vida, é muito difícil você conseguir executar tudo como você estava planejando, muito difícil. (...)

O que facilitava essa velocidade do processo de seleção é que com o tempo ficou mais ou menos claro que alguns filmes a gente não vai aceitar porque não fazem parte do arco possível da gente colocar pra dentro do festival. E não tem nem a ver com qualidade necessariamente, a gente teve alguns ganhadores de festival do Rio que não entraram porque eu não achava que era a cara de Tiradentes, não era questão de achar que o filme era ruim, mas ele não fazia muito sentido ali. E as vezes em que eu tentei, digamos assim, ampliar essa margem, porque se você for pensar, a partir do momento que o festival se caracterizou por ser um festival de filmes tortos, bizarros, de difícil classificação e que, em alguma medida, atritam com a plateia, a ampliação do escopo do festival vai no sentido contrário disso, ela vai “até onde eu aceito o filme normal”. Qual é o meu padrão máximo de normalidade? Por que a partir daqui não é mais normalidade? A partir daqui já é convenção, clichê, então a gente pode vir até onde? Toda vez que eu tentei esticar esse escopo pra também não ficar muito prisioneiro de uma certa noção de cinema experimental, de cinema excessivamente conceitual

e intelectual e aí fui buscar uns filmes um pouco mais pop, um pouco mais organizados numa certa convenção, de uma certa forma eu me arrependi. Toda vez que tentei tornar um pouco mais palatável a programação, de uma certa forma eu me arrependi.

E você entende isso como um trabalho curatorial? De sempre estar estabelecendo esses limites, entendendo o que que entra...

Acho que é o trabalho curatorial de largada porque aí sim, quando me falaram, quando a Raquel me faz a proposta de ser curador, na verdade ela me falou “ah, você precisa fazer a seleção dos filmes, escolher as pessoas que debatem e pronto”, não tinha competição. E era a primeira vez que tinha inscrição, porque até então os filmes eram convidados e a partir dali ia ter seleção. No trabalho em si, eu não via muita curadoria. A curadoria passou a ser quando ela me perguntou o que que eu achava, que cara o festival deveria ter pra ele se tornar um festival relevante, fazer a transição de um festival simpático, que ele já era, para um festival de relevância dentro do cinema brasileiro e para a crítica, que a crítica quisesse ir ver os filmes, porque ela tinha um problema de cobertura, muito grande. Como não tinha filme inédito, ela tinha matérias gerais, no início, mas não filme a filme, então o que ela precisava é “como que em alguma medida eu consigo uma cobertura que Gramado e Brasília têm”. Aí sim eu acho que foi um trabalho curatorial, “então vamos ter uma cara pro festival, vamos estabelecer um rosto pro festival”. Que não tinha ainda a Mostra Aurora, mas no primeiro ano ela já se encaminhava um pouco para a Mostra Aurora que veio no segundo ano, de pensar filmes muito independentes, valorizar um pouco os filmes de quem estava chegando, ficar muito atento a esses filmes que são feitos nesse esquema alternativo dos editais, num momento em que nenhum festival estava fazendo isso, estava selecionando esses filmes. Então nisso sim, vamos fazer esse recorte. Esse cinema oficial autoral brasileiro nos interessa pouco e o comercial nem um pouco. Porque antes tinha uma mistura, tinha Xuxa, tinha Pedro Morelli, tinha Belmonte na fase dele do Distrito Federal, tinha Serras da Desordem, tinha uma mistura das coisas e, na verdade, ficou menos misturado, ficou mais polarizado, então “nós vamos pra cá”. Aí eu acho que sim porque isso determinou uma forma de olhar pra seleção, uma forma de ir atrás de filmes, uma forma de ficar atento a quem estava no curta porque podia vir pro longa no ano seguinte, então ali sim tinha um trabalho curatorial porque não era simplesmente um processo de seleção, mas um processo de seleção direcionado já. Enfim, começou assim esse trabalho.

Mas ainda acho que é híbrido, sabe? Ainda acho que é um trabalho de programação de filmes misturado com uma certa construção curatorial, ele não é inteiramente curatorial. Se ele fosse inteiramente curatorial, eu poderia ter a possibilidade de em vez de ter que exibir 90 curtas, em um certo ano eu ia exibir 10. “Esses são os 10 curtas que importam pro que nós queremos chamar atenção, os outros não importam.” Isso pra mim seria um trabalho curatorial. Seria a Aurora ter a possibilidade de cinco a dez longas. Tem ano que vai ter cinco, ano que vai ter seis, ano que vai ter sete, ano que vai ter dez. Não tem uma agenda que está determinada antes da curadoria. O festival tem um esquema, você preenche o esquema, você preenche o Excel com os espaços que precisam ser ocupados, mas você não tem a possibilidade de virar o Excel de ponta-cabeça. Acho que é um pouco um híbrido.

Mas eu queria entrar mais propriamente, tentar um pouco definir esses termos, porque na minha pesquisa eu tô pensando curadoria como algo mais amplo que inclui programação, seleção e essa ideia do conceito do perfil, né? Você, assim, te ouvindo, parece que define curadoria de um lado, programação de outro.

Sim.

Então queria que você desse a sua definição.

A definição como eu entendo dentro dos eventos de cinema, talvez um pouco influenciado por como eu sempre percebi a curadoria nos eventos de artes plásticas. Eu não tô pensando em curadoria de museu que é um outro trabalho, o trabalho de preservação de determinadas obras, mas mesmo assim você vai ter que fazer escolhas, né? O que interessa ao repertório do meu museu, quais pintores, quais momentos históricos ou tudo é igual? Mesmo assim, tem escolhas a fazer. Então quando eu tô pensando numa possibilidade de curadoria de cinema, eu tô pensando em um foco que se escolhe, que se determina nessa programação, e você vai tentar um pouco deslocar sentidos comuns para construir esse foco com a sua programação. Com alguma liberdade, talvez inclusive de pensar obras contemporâneas e não tão contemporâneas convivendo dentro do mesmo espaço. Mas eu, sobretudo, penso que o trabalho da curadoria é um trabalho de zoom, de partir do plano geral para chegar ao zoom. De chamar atenção por meio da própria seleção, se não através da própria seleção, através de textos que acompanhem essa seleção, para algumas questões. Alguns modos estéticos que estão ali sendo colocados, algumas premissas. Então não é simplesmente exibir um self-

service de imagens, mas é trabalhar no menu, não é o quilo, é o menu. Você coloca coisas pra conviver com uma certa relação e com certas hipóteses a serem testadas na prática.

Por exemplo, a primeira Aurora. Tanto a sua seleção como a sua discussão passou naquele ano porque eu achava que era importante para aqueles cineastas que estavam nos primeiros filmes, fazendo seus primeiros filmes em digital porque o digital estava ocupando o lugar do 35 naquele momento do primeiro Aurora. E você tinha um traço muito forte em alguns filmes da Aurora que era o travelling e, em alguns filmes, o plano-sequência mesmo. Tanto que um dos filmes era Ainda Orangotangos. Você tinha Sábado à Noite, tinha Amigos de Risco que é um filme de travellings, enfim, tudo bem, não era tudo que se encaixava. Essa discussão do travelling, do plano-sequência, ela marcou aquele festival. E a gente tentava entender um pouco, será isso a possibilidade do exercício do digital, que te permite filmar muito mais tempo? E você decide então fazer uma coreografia com esse tempo a mais que você tem? Será isso a possibilidade de um novo comportamento dos atores que estão menos voltados para interpretar pra câmera e é a câmera que precisa de certa forma acompanhá-los? Você começa a escarafunchar um pouco determinados processos de criação de um tempo histórico, naquele caso que passa exclusivamente pela forma porque não estava em jogo necessariamente o que cada travelling ali estava trazendo na imagem, mas o seu procedimento e porquê. Então era um processo de seleção, mas era um processo de seleção que também atendia a uma pergunta curatorial, a uma hipótese curatorial. E alguns filmes foram pensados para estarem ali na Aurora justamente para reforçar essa questão do travelling, do plano-sequência, do digital, do deslocamento, da decupagem em deslocamento, então ali eu percebi que tinha sim uma pergunta no ar, uma curadoria no ar dentro da programação, mais forte, eu tô dizendo.

E era o primeiro e acho que Tiradentes, de certa forma, num primeiro momento, essa visão, foi muito mais visto como um festival formalista que político, porque eu achava num primeiro momento que a gente precisava naquele momento voltar os olhos para a forma, que era uma parada que ninguém olhava. As discussões eram muito conteudísticas e de política cinematográfica e de orçamento e não se vinha dessa experiência de discutir a forma cinematográfica, então começou também chamando atenção pra isso. Depois você vai mudando, claro, você vai respondendo à mudança da própria produção. Então pra mim a curadoria não simplesmente lida com o que tem, eu acho que ela propõe. O olhar curatorial pra mim propõe alguma coisa, ele não simplesmente aceita, por isso eu acho que o trabalho é

misto, porque nem sempre você consegue propor, se o festival tem um esquema fechado de como ele vai funcionar.

(...) O engessamento luta contra a curadoria, a curadoria precisa, a ideia de curadoria pra valer, e aí é diferente da ideia de programação, agora acho que vou conseguir te explicar melhor. A programação, você tem que programar um espaço que existe. Você não inventa o espaço. Ele tá lá, você preenche ele. Você tem um norte porque existe um olhar curatorial por trás, então você não vai preencher de qualquer forma, mas ele já existe e aí você preenche. A curadoria inventa os espaços, ela reinventa os espaços, ela não pode se submeter a alguma coisa que esteja já pressuposta porque senão ela fica com pouca margem de criação. Por isso que eu acho que é híbrido, existe um certo espaço de invenção, mas ele não é total, tem um outro lado que é seguir um pouco o que já tá mais ou menos colocado.

Mesmo que tenha sido inventado, como o conceito da Aurora, né?

Mas mesmo assim, inventou com sete longas-metragens. Aí eu até tentei mudar isso, de mudar no regulamento, de tipo assim, “em vez de sete longas-metragens, a gente não pode colocar até sete? Mas vai ter ano que eu posso ter seis, cinco, quatro. Se for menos de quatro, não faz Aurora aquele ano.” [risos de ambos] Não, eu acho que é cabível, cara. “Esse ano não tem Aurora, vamos chamar os velhos todos, tem um monte de filme de velho, os filmes de velho tão bons pra caralho e a gente não vai fazer Aurora, cara, vamos dar um tempo pros jovens aí e vamos ficar nos velhos.” É isso, eu acho que poderia ter essa possibilidade. Inclusive isso daria um frisson pro festival. “Como que vai ser o festival esse ano?” Sabe, o festival já se caracterizar por essa capacidade de se modificar.

Uma das coisas que estou discutindo no meu texto é tentar fazer um paralelo com a questão da expografia, do modo de expor filmes, pensando em como os filmes estão ordenados dentro de uma determinada programação. E isso na Aurora, inclusive... ah e esqueci de falar uma coisa, que o meu recorte são os cinco primeiros anos da Aurora.

Ah, ótimo. Até porque ali acho que é onde o motor de uma certa potência curatorial tava mais forte. Porque depois o festival, de certa forma, passa a ter uma preocupação de preservar o construído e aparar algumas coisas e ajustar algumas coisas, mas eu acho que o trabalho do zero para uma proposta curatorial se dá nesses primeiros cinco anos. Acho que a partir, por exemplo, da chegada em massa de curadores internacionais é um outro estágio, que

é um estágio mais ou menos “pra onde vamos”. Mas esses primeiros cinco anos é que têm o trabalho de fato de “precisamos particularizar esse evento, precisamos transformar isso daqui numa espécie de point da discussão do cinema independente”. Então acho que ali tava mais forte isso.

Você já tinha desde o princípio uma ideia de que a ordem dos filmes na programação seria importante? Como que isso foi se afinando ao longo dessas primeiras edições?

Eu acho que a ordem, na verdade, quem dá o treino pra questão da programação, da ordem, é a sessão de curta. A sessão de curta ajuda muito você a prestar atenção nisso. Tem filme que não pode estar no meio no curta-metragem. Ou ele tá no começo ou ele tem que estar no final. E tem filme que cresce no meio. Se você deixar ele no começo, ele começa mal, se você deixar ele no final, não termina bem, mas dependendo de antes do que e o que passa na sequência, esse curta pode melhorar. As relações podem ajudar o curta. Então a experiência de programar curta ajudou muito a amadurecer a experiência de pensar uma ordem, não só uma ordem, por exemplo, dentro da Mostra Aurora, mas pensar algumas relações possíveis dentro do mesmo dia do festival. Tipo, a literalidade de sair de uma sessão de longa e entrar em outra, mesmo que ele seja de uma outra mostra. Sair de uma Olhos Livres e entrar na Aurora. Então a relação daqueles filmes naquele dia sempre também me importavam, o da Praça menos porque, enfim, a Praça tem uma dinâmica muito particular e não é o mesmo público necessariamente, não tá na sequência, ela é meio simultânea, duas sessões. Então isso ajudou a pensar um pouco como começar, como aquecer.

A Mostra Aurora sempre foi a preocupação maior no sentido de que ela tem uma expectativa maior, ela tem uma cobertura de imprensa maior porque é tudo inédito e aí, enfim, nunca houve de fato uma regra, cara, porque eu já comecei com o que eu considerava o filme mais fraco e tentei montar um crescendo pra terminar nos últimos dois dias com os que eu considerava os melhores, meio que achando que os premiados sairiam daqui. Mas isso é um problema, num certo sentido, porque o festival leva pau até chegar do meio pro final da semana, o que não é legal. Já experimentamos o contrário, você ter dois dos três, sei lá, um dos dois filmes mais fortes abrindo.

Vizinhança do Tigre.

E Baronesa. Tipo, preciso de um filme forte, que eu não sei se vai ganhar, mas ele pode ganhar, abrindo a programação porque ela me joga lá no alto. Tem um problema. Eu não vou conseguir necessariamente manter esse nível nos dois ou três dias seguidos. Mas ganhar um filme da segunda-feira me desconstrói a segunda-feira como lugar da água com açúcar, que não vale nada. Eu lembro do Miguel Antunes uma vez chegando no ano do Baronesa e falando assim “eu só espero que esse ano não seja igual ao do Vizinhaça do Tigre, porque eu cheguei na terça-feira”. Falei “puta, bicho, pode ser que se repita”. [risos de ambos] “Acho bom você chegar no domingo no próximo ano.” Então assim, essa imprevisibilidade de o que abre, um filme muito forte ou um que não tá disputando, eu acho que ela é legal de ser mantida, você não ter uma regra de fato, você poder abrir forte ou não, deixar pro festival ir crescendo.

Eu hoje não faria nem uma coisa nem outra, nem abriria com um possível ganhador, nem terminaria a última sessão com o filme mais óbvio e favorito. Eu deixaria esses filmes meio distribuídos. Meio, sei lá, na quarta, na quinta, estar com eles ali, porque você tem que pensar também um pouco, Tiradentes tem uma especificidade. Sexta-feira são dois longas. O júri só tem a madrugada e a manhã pra decidir e eles ainda têm que discutir os últimos dois filmes. Então mesmo que eles possam ter um resultado mais ou menos armado até quinta-feira, na sexta esse resultado pode reabrir. Então dependendo do filme que exige um tempo pra pessoa estar em contato com a memória daquelas imagens, exibir na sexta-feira pode ser um problema. Não vai dar tempo pra aquele filme circular dentro do júri. Não vai dar tempo para aquele filme ter um debate real como os filmes exibidos há mais tempo tiveram por uma questão de tempo mesmo. O filme exibido segunda pode voltar pra discussão o tempo inteiro.

Mas a cada ano há um pensamento...

A cada ano você tem que lidar com os filmes que você tem.

E também o pensamento dos filmes em relação a eles mesmos dentro da Aurora?

Claro, claro, e tem uma coisa muito importante: uma coisa é você ver o material de filmes não acabados, não finalizados, na maior parte do tempo na Aurora, eu nem sei se o corte final é exatamente aquele. O Vermelha, por exemplo, foi captar depois que soube que foi selecionado. [risos de ambos] Então você tá lidando com um projeto de filme, que não é um filme ainda que vai ser exibido lá. O Ythaca era outra montagem quando selecionei, Fuga da

Mulher-Gorila era outra montagem que eu vi. O filme chegou diferente. Então, assim, às vezes você não tem essa certeza por completo de como esse filme vai bater lá no festival. Não é tão óbvio assim. Você pode achar que, “acho que vai bater bem” e não bater, você pode achar que, “cara, será que esse filme segura uma plateia” e ele pode ganhar o festival. Então é isso, é muito diferente de você estar selecionando e de você estar vendo a parada acontecer ali na hora, cara, muito diferente.

Voltando lá pras primeiras edições, queria pensar em uma certa via de mão dupla que Tiradentes estabeleceu a partir do momento que criou a mostra Aurora. Naquele primeiro momento que você chega à curadoria, você cria a Aurora a partir de um entendimento de que há uma demanda de filmes que não está sendo atendida por outros festivais mais tradicionais. E aí a partir do momento que a Aurora é criada, você entende que ela gera um outro tipo de demanda? Demanda no sentido de que agora determinado tipo de filme, se for feito, pode ter um espaço nesse festival?

Acho que no começo houve. Eu acho que quando foi criada a mostra Aurora, era uma espécie de aposta porque eu achava que era uma demanda que, na verdade, ela passaria a existir mais fortemente num futuro em breve, não exatamente naquele momento da criação dela. E quando essa demanda de fato se confirmou pra valer, a gente estabeleceu ineditismo. Porque, tipo assim, a gente faz mostra Aurora só com filme inédito. Até então havia uma dúvida se a gente fazia, conseguiria fazer. Então acho que num primeiro momento houve assim essa demanda, ela era uma demanda que eu achava que ela ainda iria crescer, acho que a mostra Aurora se antecipou à existência dos filmes.

Não era tão fácil fazer uma mostra Aurora no começo. Tipo, eu tinha os sete e tinha dúvidas se teria o oitavo. E às vezes eu tinha cinco e tinha que completar com dois. Mas eu acho que sim, ela criou uma demanda, criou uma demanda no sentido de “ah, agora tem um festival lá que tem lugar pra esse tipo de filme que eu faço” ou “se eu fizer esse filme que eu não tenho dinheiro, talvez Tiradentes aceite”. Então acho que por um tempo gerou, essa demanda existiu. Mas também ela criou um problema, que são aqueles filmes que eu ficava meio pensando se eles não estavam sendo feitos apenas para a mostra Aurora, tipo, “eu tô fazendo pra vocês selecionarem”. E em alguma medida havia preocupação da mostra Aurora não virar uma caricatura de si própria, de ser muito menos, ser quase que excludente. Tipo, sei lá, ser tudo Ythaca? Tudo a Fuga da Mulher-Gorila? E eu acho que havia uma preocupação de

ela poder ser coisas diferentes também do que era essa caricatura do autor radical. Mas eu acho que sim, acho que teve, teve um primeiro momento em que isso aconteceu. A única questão é que isso gerou muito filme ruim. Muito filme qualquer nota, em que qualquer plano é qualquer plano, muita conversa filmada pela perspectiva de um copo de cerveja [risos de ambos] e as pessoas também tavam começando a ter acesso a câmera digital, então filmava qualquer coisa, montava de qualquer jeito, é isso, acho que ela criou uma demanda que foi ruim pro processo de seleção porque tinha muito filme sem nenhum tipo de, muito arbitrarias as organizações dos filmes, muito pouca razão nas construções fílmicas e filmes que provavelmente só eu vi, só o Valente viu em outros contextos [risos de ambos], quer dizer, tem o cinema do B aí também que nunca entrou em Tiradentes, e que diminuiu isso nos anos seguintes, os filmes amadureceram, mas no começo tinha, tinha muito, cara. Inclusive, assim, tem o cineasta que tem longa-metragem que ninguém sabe.

Só mandou pra Tiradentes.

Exatamente, não entrou em lugar nenhum. [risos de ambos] Então, assim, é engraçado isso, eu vi os filmes, eu vi os longas dos irmãos Pretti que não passaram em lugar nenhum. Estrada pra Ythaca, por exemplo, já é o terceiro longa deles. Acabei travando contato com uma produção que estava, digamos assim, à margem da margem da margem mesmo, que eu acho que foram em parte, parte dessas produções foram fruto um pouco da mostra Aurora. Hoje eu acho que isso não acontece. Até porque você tem muito mais festivais que podem aceitar esses filmes.

É que é difícil eu pensar uma relação tão direta com a mostra Aurora, eu acho que ela tem a ver, mas ela não é necessariamente uma coisa tão objetiva assim. Eu acho que a mostra Aurora de alguma forma mudou o festival de Brasília, de alguma forma. Mas não é por causa da mostra Aurora. Acho que alguns cineastas passados pela mostra Aurora, alguns filmes feitos com uma certa produção associada à mostra Aurora, passaram também a ocupar a competição do festival de Brasília, a ponto de num certo ano ter se dito que Brasília estava vivendo uma “tiradentização”, foi o ano de Os Residentes, não? Que era Tiago Mata Machado, Sérgio Borges, Felipe Bragança, com Alegria, e que também falaram da tiradentização. Então, assim, é, mas aí tinha um corpo estranho, que era o João Jardim no meio deles. Enfim, não é que Brasília foi influenciada pela mostra Aurora, a questão é que aqueles cineastas tiveram seu espaço na mostra Aurora ou em Tiradentes fora da mostra Aurora. Ou uma produção

afinada com aquelas produções em algum momento só encontraram lugar na mostra Aurora e estavam passando a não encontrar mais só lugar na mostra Aurora. Então eu diria que, eu acho que de alguma forma a mostra Aurora funcionou e continuará funcionando, eu acredito, como aqueles times que não têm condições de manter os craques que revelam, mas são celeiros de revelação. Não o Flamengo, o Flamengo consegue revelar e manter, mas são, tipo, times com menos estrutura, mas é dali que alguns jogadores saem. Só que é isso, eles saem, vão pra outros voos e aí você não consegue mantê-los ali. Sabe, a função é revelar. O fato de ser mostra Aurora é pra isso mesmo, né? É até o terceiro só, mas também se o cara já se revelou fortemente nos dois primeiros, talvez o terceiro já nem interesse mais pra mostra Aurora, já tá num outro patamar, ele não vai estrear lá.

Você acha que esses outros festivais que têm um conceito, uma curadoria, foram de alguma forma influenciados por Tiradentes?

Eu acho que muito indiretamente. Não influenciados necessariamente no perfil. Acho que estimulados pela existência de Tiradentes. Tipo, “é possível seguir um caminho mais à margem do cinema autoral hegemônico”. Acho que nesse sentido sim, mas são diferentes, né, Fronteira e Olhar e mesmo Panorama são mostras internacionais, o cinema brasileiro entra ali num diálogo, mas eles não são eventos de discussão do cinema brasileiro, voltados para uma espécie de radiografia instantânea do cinema brasileiro intensa e ampla. Não são. Eu acho que há uma afinidade de temperamento de cinema que se defende, que se exhibe, enfim, nesse sentido sim.

Da programação dessas mostras todas, eu vejo um diálogo maior, num certo sentido, com o Fronteira. Eu acho que os outros têm algumas particularidades que eu vejo menos afinidades com Tiradentes. E antes de todos esses, a Semana, que aí sim, aí eu acho que talvez tenha sido um primeiro evento que segue seu caminho, mas que acho que foi o primeiro ali que seguiu uma certa trilha aberta por Tiradentes.

Até por ter o (Eduardo) Valente lá.

Até por ter o Valente. Quer dizer, o Valente sai, ele faz a transição de sair de Tiradentes pra ir pra Semana, então tem ali uma tentativa de fazer alguma coisa a partir também do que estava, de outra maneira, mas a partir também do que estava sendo vivenciado por Tiradentes. Mas cada um é cada um, acho. Acho que a Semana por um lado e o Fronteira por um outro

são talvez os mais aproximados, embora o Fronteira acho que não seja diretamente, conscientemente influenciado. O que eu vejo é que é um evento que tem algumas afinidades de temperamento da sua programação, de perfil de filmes. Agora a Semana, total, total.

Quando a gente passou a ser inédito na Aurora, uma das primeiras questões é que a Semana era um pouco antes e a gente podia perder filme pra Semana. Não era uma questão pra Semana ter filmes inéditos, mas eles sempre lançavam alguns filmes. Então a primeira questão que preocupava era essa, “puta, pode ser que a Semana vá nos furar”. Porque Brasília furar a gente já espera, mas tinha essa preocupação. Era um festival muito próximo do nosso, de perfil. Mas acho que é mais como estímulo que como influência. É mais como “ah, é possível fazer”. Porque, claro, tinha os eventos anteriores, né, Mostra do Filme Livre, Cine Esquema Novo, mas que eu acho que são mais fechados, sempre fica no limite do cineclubismo, com mais dificuldade de se projetar pra fora do evento.

E você acha que isso ocorre por quê? Por causa do ineditismo?

Ah, por estrutura mesmo, econômica, são festivais bem menos estruturados, feitos muito mais na raça. Tiradentes, queira ou não, é uma produção profissional, que já vinha de anos, não é das mais caras, dos eventos mais caros, mas é um evento que tem grana, né, um evento que precisa de grana pra existir, para uma cidade, mobiliza toda uma rede de hotéis, de restaurantes, você intervém na praça, intervém na rodoviária, constrói uma sala de cinema, quer dizer, é uma parada muito estruturada, tem sala de imprensa. Eu acho que os outros dois são guerrilheiros, é Guerrilha do Araguaia, você sabe que não vai ganhar a guerra, mas tá lá, tá lá, tá lá. É outra coisa, mas tem que lembrar disso, eles vieram antes, eles estavam lidando com parte da produção que só eles lidavam.

Você chegou a frequentar?

Já quando a programação, por exemplo, da Mostra do Filme Livre começou a passar também aqui em São Paulo, mas nunca fui lá ver não. Não, Mostra do Filme Livre eu fui uma vez, o Cine Esquema Novo eu nunca fui. Mas sim, sempre acompanhei, sempre me interessei pelas programações.

E eles traziam esse debate sobre curadoria já em textos de catálogo, eles já tinham uma outra proposição.

Exatamente, já tinham, tinha menos eco, mas já tinha. E mesmo com a presença da mostra Aurora, eu continuei acompanhando pra ver como que, se eles assimilavam algumas coisas que nós tínhamos escolhido, mas sobretudo se eles assimilavam filmes que nós não selecionamos. Eles sempre programaram filmes que nós não selecionamos. Ou seja, eles continuaram sempre ainda, enfim, se a gente for poder pensar o espectro ideológico por ousadias cinematográficas, eles sempre estiveram à esquerda de Tiradentes. Porque é isso, eles lidam com muita coisa que não entra na nossa programação.

Então acho que eles continuam cumprindo o papel deles. Mas eu acho que, e de alguma forma, eles foram importantes pra pensar a mostra Aurora e a curadoria de Tiradentes, porque em alguma medida o pensamento era “a gente tá mais próximo deles que de Gramado e Brasília”. Num primeiro momento, era isso. Se você tem que escolher um festival para estar próximo, é Cine Esquema Novo e Mostra do Filme Livre. Só que aqui eu faço um festival mais caro, com mais interferências porque é mais caro, tem uma estrutura de produção que vai esperar algo desse festival, não sou eu o dono do festival, mas a afinidade é com eles, não é com Gramado e Brasília num primeiro momento.

Então quando eu falo assim que Brasília assimilou uma certa característica da mostra Aurora é muito mais no sentido... não é porque eles tentaram imitar, não é porque eles quiseram ficar com a cara de Tiradentes, mas de uma certa forma, no andamento histórico nós ficamos aqui, nós não fomos pro centro, nós ficamos aqui e eles vieram vindo. E essas outras mostras que a gente tá falando, elas já nasceram um pouco pra cá do que lá pro lado de Gramado ou Brasília. Foi todo mundo começando a vir pra cá. E foi Brasília que veio pra cá, não fomos nós que fomos a Brasília.

Entre 2007 e 2018 você sempre atuou como curador solo de longas da Mostra de Tiradentes, pelo menos no sentido hierárquico, já que houve em vários anos a figura do assistente ou do estagiário de curadoria. Como você encara essa questão? Até que ponto o trabalho centralizado faz parte da sua concepção de curadoria?

(...) Sempre achei que trabalhar sozinho era, além de muito solitário, muito árduo. Ter que ver todos os longas e ser o único responsável por isso. Aí [a partir da edição de 2012] eu propus a figura do Francis (Vogner dos Reis), que é o assistente de curadoria de longas, porque era impossível fazer isso sozinho e debater comigo mesmo. Então eu preciso ter alguém pra conversar. Até chegar num modelo que foi tentado no ano passado (2018) de se ter

duas pessoas no longa - nos curtas sempre foi três -, e eu ficar na coordenação disso, podendo ver os longas, os curtas, conversando, debatendo os filmes, mas sem obrigação de ver tudo, que sempre tive. Então a ideia de quantas pessoas estão fazendo isso não era exatamente uma ideia minha, era uma ideia de circunstância de trabalho, de orçamento, “temos dinheiro para pagar um número X de pessoas”. Nunca quis trabalhar sozinho. O que eu sempre bato na tecla é que, independentemente de se trabalhar com uma, duas ou três pessoas, é que exista um tempo para essas pessoas trabalharem juntas e essas pessoas partam de alguma afinidade de olhar.

O que eu não acredito, se vamos pensar numa organização, num projeto mais reconhecível de proposta de festival, é numa espécie de heterogeneidade vale-tudo. “Ah, então vou chamar esse aqui que gosta mais desse tipo de filme, vou chamar esse daqui, esse daqui” e aí vira uma comissão de seleção onde entra de tudo e onde não estamos partindo de um diálogo mínimo em comum, uma premissa mínima em comum.

Então para você independe se a curadoria estiver associada a uma única figura ou a um grupo?

Pra mim independe, mas acho que tem que ter esse olhar. Porque em geral quando você diz associado a uma figura, essa figura em geral será coordenadora, ela vai dizer “gente, isso aqui não entra em Tiradentes, vocês estão no festival errado se vocês quiserem selecionar isso”. É um pouco nesse lugar. Não é debater o filme melhor ou pior, mas defender os limites de estar aqui nessa programação. Mais nesse sentido que ficar no filme a filme. Aí sim, acho que teria que ter alguém para coordenar isso de alguma forma. Mas de fato, o que eu sou contra são comissões de seleção que mudam todos os anos, se você quer ter um festival de identidade clara.

Nos últimos anos houve um crescimento representativo do número de debates sobre curadoria nos festivais de cinema brasileiros. Há alguns debates, como o inicial de Tiradentes, que focam em fazer uma panorama geral da programação, do conceito de cada ano... Outros, como os ocorridos em Brasília quando Eduardo Valente era diretor artístico, focaram no lado prático do trabalho, em explicar como os filmes eram divididos em planilhas, como havia um tempo de trabalho muito pequeno para a visualização de filmes...

É, mas aí então eu sou a favor de abrir os cofres por inteiro. Mostra as planilhas com as cotações e os comentários. Torna público tudo. Eu me dou ao trabalho de escrever no mínimo 25 linhas sobre cada filme que eu via em Tiradentes, então eu tenho ali uma mini resenha do porquê o filme entrou ou não entrou, qual era a minha primeira aproximação com o filme, não tenho nenhum problema desses textos se tornarem públicos porque é de fato o que acho dos filmes, se fosse escrever sobre eles, era o que eu escreveria sobre eles. Então vamos tornar tudo isso público, cara, filmes classificados e não classificados, vão ver as suas cotações, “ó, vermelho, vermelho e vermelho”, é isso, vai se tornar público. Então o filme tomou pau, vermelho de todo mundo. [risos] Enfim, eu não tenho nenhum problema com isso, eu já defendi inclusive que reunião de júri deveria ser com streaming, todo mundo vendo, não tem segredo, “fale aí, não tem segredinho não, tudo é público”. Não vejo nenhum problema nisso, não vejo por que tem que ser no anonimato, mas acho que é melhor do que ficar também assim, porque quando você dá muita explicação sobre o processo do trabalho, você vai falar só do lado bom, só das coisas que funcionam, vai dar uma certa racionalidade para coisas que não foram tão racionais, dá impressão de ser uma ciência muito organizada quando não é, cara.

Se você for falar a real de como funciona, você vai ver que é um trabalho bem precário, porque aí vai ter que passar por uma série de questões. Você não trabalha o ano inteiro pro evento, o evento não te paga o ano inteiro como os grandes festivais de cinema, então pra falar de curadoria aqui no Brasil, nós temos que primeiro dizer “cara, nós somos um bando de freelancer que não sabe se tem emprego no ano que vem, sem tem trabalho no ano que vem”. Você trabalha uma boa parte do ano de graça entrando em contato com realizador, vendo cortes em andamento, eu não tô sendo pago pra isso. Indo pra outros festivais, entrando em contato por e-mail com as pessoas, “tá terminando o filme?”. Ninguém me paga pra isso e você tá trabalhando pro festival. Então a gente vai ter que discutir uma outra discussão que é essa, eu adoraria ter, que é: isso é uma profissão? Ou isso é uma mera circunstância quando te chamam pra fazer? Porque se você profissionalizar, aí a gente pode falar um pouco melhor sobre esse trabalho nos seus meandros. Mas é um trabalho muito precário, cara. Isso sem falar nos festivais que não pagam seus curadores, suas comissões de seleção, onde só o coordenador ganha e o resto não ganha. Isso é bizarro. É um trabalho muito precário. Trabalhar numa precarização e querer dar impressão de que você é um puta profissional daquela atividade, eu acho meio marketing falso. Prefiro não fazer porque se for pra falar pra

real, você vai desconstruir isso. Você vai ter que falar como eu comecei falando aqui. “Gente, esse trabalho é insano.” É insano, cara, eu adoço fazendo. Tem que virar noite fazendo, não é legal. Não gostaria de continuar trabalhando desta maneira. Tem um cansaço mesmo de continuar, porque você pode, aumentou o volume, aumentou tudo, mas a forma de trabalhar não mudou, ela continua precária.

E vai se precarizando mais...

Cada vez mais.

Você vê o número de festivais e o tempo, né?

E aí as pessoas ficam batendo no peito e dizendo “sou curador”, acho que é quase uma forma também de compensar a precariedade que é o trabalho, tipo assim, “eu sou curador, vamos ver se isso me traz alguma energia boa que o pagamento é ralo e a precariedade é grande”. [risos de ambos] Acho um pouco isso, as curadorias têm menos importância do que elas têm. Acho que os festivais têm menos importância do que se acha que eles têm. A questão é que nós somos tão frágeis e tão precários que a gente precisa ficar se convencendo de que as coisas que a gente faz têm muita importância, mas na prática, têm menos, acho que precisa desconstruir um pouco esse lugar do glamour curatorial, é ralação, bicho, é ralação.

Vou fazer uma última pergunta, relacionada à repercussão da Mostra Aurora sobretudo nos veículos mais tradicionais. Fiz um lançamento na Folha de S. Paulo e em O Estado de S. Paulo. A Folha basicamente não tem repercussão...

Eles quase nunca cobriram.

É, mandaram um repórter em um desses cinco primeiros anos. Já no Estadão, nos anos em que estiveram, eu vejo uma defesa, uma adesão forte ao discurso da curadoria.

Acho que do (Luiz Carlos) Merten. (Luiz) Zanin não.

E em outros jornais, como os do Rio, de Minas?

Nunca pensei por esses termos, mas eu acho assim, as publicações são muito as pessoas. Então, por exemplo, quando estava o Rodrigo Fonseca n’*O Globo*, nós tínhamos um

espaço lá. Porque de alguma forma o Rodrigo se interessava; ainda que ele não seja muito o perfil Mostra Aurora, mas ele, enfim, achava exótico, sei lá, queria dar uma força. O Merten sempre foi muito engajado com a mostra Aurora, com Tiradentes de modo geral, mas com a mostra Aurora sempre foi, falou mal de vários filmes, mas sempre defendeu a iniciativa. O Zanin no começo encrespou por uma questão geracional, porque ele foi no primeiro ano e a gente levou muito site, e os sites estavam naquele momento de briga com a imprensa, então ele se sentiu um pouco fora do lugar, porque em geral o Zanin é um cara recebido com tapete vermelho nos festivais em geral, né, e lá ele não foi. E ele percebeu que tinha outras pessoas, de outra geração, uma outra crítica que não são a velha guarda ali que cobre festivais pra jornais, revistas...

Brasília, Gramado...

É. E o de Recife (Cine PE) também. E aí ele ficou meio assim fora d'água, ele escreveu umas paradas muito duras, ele dizia que Tiradentes tinha se tornado uma espécie de capital da nova crítica. Dos sites eu não tenho muito essa clareza porque eles se multiplicaram muito e eu não acompanhei tão atentamente essa repercussão em todos. Alguns cobrem de uma maneira muito fragmentada, falam de alguns filmes e não de outros, e não necessariamente falam do festival, mas falam dos filmes; não tem uma cobertura de festival, tem uma análise de filme. Que eu, como ex-crítico e ex-cobertura de festival, acho minimamente estranho, porque acho o festival um lugar difícil de analisar filme, é muito ruído, é muita coisa acontecendo, eu sempre prefiro as coberturas que são essencialmente “do filme no festival”. Mas que a cobertura do festival esteja lá de alguma forma. É o entender o que é o festival, não só o filme que tá lá como se ele tivesse passado em qualquer lugar, como se tivesse visto na sua casa na sala.

No lançamento comercial.

E não é, né? Porque tem um contexto, tem uma vibração, tem uma expectativa, tem os comentários, tem o debate, é uma outra coisa, é uma experiência mesmo. Não é só o filme ali, por isso acho difícil só ver o filme. Então não tenho muito essa clareza, honestamente, e acho que dependendo de quem vai cobrir é um tom, dependendo de quem vai cobrir é outro, eu acho que é muito individualizado. O que eu sinto é que num primeiro momento houve a desconfiança, num segundo momento houve o reconhecimento e num terceiro momento há

um questionamento, que acho que é o normal das coisas e para um festival como esse. Porque acho que num primeiro momento é uma parada estranha, sobretudo em Minas, tinha muito confronto com a proposta da programação. Eu fui muito questionado nos primeiros anos pelos jornalistas de Minas, que (a Mostra Aurora) era antipopular, elitista, que esses filmes não teriam comunicação nenhuma depois que fossem lançados, muitos não chegariam ao lançamento. Não entendiam por que trabalhar com esses filmes. E a minha resposta sempre foi: porque os outros festivais trabalham com os outros e ninguém trabalha com esses. Depois teve o reconhecimento, tipo, “é importante, tá dando certo”. E depois tem o questionamento, que é tipo quando aquilo que parecia muito ousado e muito experimental como evento chegou a um certo lugar e agora virou, digamos, um evento establishment do cinema pequeno. Virou um Sundance do cinema pequeno. E de uma certa forma aconteceu isso. Acho que o meu progressivo desejo de sair também vem desse lugar, do tipo: o meu trabalho principal foi feito lá atrás. A partir do momento que tá aqui, é um trabalho de administração, não preciso inventar muita coisa e ao mesmo tempo, em alguma medida, o crescimento vira uma outra coisa mesmo, o crescimento interfere no trabalho de alguma forma. Não é a mesma forma de trabalhar lá atrás, é uma outra forma. E aí eu especificamente, mas isso sou eu, eu gosto de começar as coisas. Eu gosto de criar uma parada onde ela não existia. Eu gosto mais disso do que ficar preservando ela depois que ela alcançou um certo lugar. Eu já fico ansioso pra criar uma outra coisa.

ANEXO B – Entrevista com Amaranta Cesar⁶⁴

Realizada de modo online em novembro de 2019

Adriano Ramalho Garrett: No cenário brasileiro, os festivais com ocorrência regular passaram de 38 em 1999, para 243, em 2009, e atualmente ultrapassaram a barreira dos 300. Tendo em vista esse grande aumento no número de festivais, eu tenho pensado nos escritos do Andreas Huyssen, filósofo alemão que trabalha questões ligadas a temas como memória, História e cultura. Em um livro dele chamado *Seduzidos pela Memória*, há a seguinte frase: “a contração da extensão do presente aponta para um grande paradoxo: quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando-os num espaço sincrônico em expansão, mais fraca a sua autocoesão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos.” A partir dessa passagem, estou tentando pensar os festivais, principalmente esses festivais que propõem uma nova visão sobre curadoria, como festivais que de certa maneira trazem identidade e estabilidade cultural a esse acúmulo de informações, de filmes que estavam sendo e que continuam a ser produzidos cada vez em maior número. Então a minha primeira pergunta é em relação a isso: se você entende que de alguma maneira esse *boom* da curadoria, esse fato de a curadoria estar mais em evidência a partir dos anos 2000, tem a ver um pouco com isso, pensando um pouco também na sua experiência no CachoeiraDoc.

Acho uma premissa muito fina, muito precisa. O festival, e junto dele a curadoria, é um lugar de mediação. Não está nem no lado da produção, nem no lado exatamente da recepção. Essa instância seria justamente um lugar de mediação entre esses dois lugares a princípio separados, mas conectados necessariamente, pois nenhuma obra existe sem a recepção. Tenho gostado de pensar a curadoria como esse lugar de mediação, e aí mais do que a pensadores como Barbero (Jesús Martín-Barbero), é possível se referir a um teórico como

64 Professora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Possui graduação em Comunicação, mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2002), doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (2008) e Pós-doutorado na New York University. Foi curadora da Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona (2009). É idealizadora e curadora do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira (BA). Coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário. Tem apresentado trabalhos e publicado artigos com enfoque em cinema e diferença, documentário, cinema africano e da diáspora, cinema brasileiro, análise fílmica. Realizadora do curta-metragem Maré (2018).

Édouard Glissant, que fala dessa ideia das poéticas das relações. Dentro de um mundo tal como ele se configura hoje, atravessado por deslocamentos diversos, inclusive os que têm a ver com sistemas de poder: a colonização, o capitalismo, enfim.

Se a gente pensar isso dentro de um circuito global em que esses atravessamentos e esses deslocamentos, de signos sobretudo, são incessantes, abundantes e, em certo sentido, sufocantes, de fato a ideia da curadoria como instância forte ou como lugar de atenção dentro da cena cultural tem a ver com essa necessidade de mediação. Os grandes festivais de cinema, no modo como se organizam, criam sistemas de legitimação, atribuem “capital simbólico” (para usar o termo de Bordieu) através do ineditismo, das premiações, algo que alguns pequenos festivais muitas vezes replicam sem pensar. Em compensação, há outros pequenos festivais que terminam atuando numa espécie de legitimação para uma outra camada de obras, e isso tem a ver com a ideia de identidade efetivamente, de conferir uma identidade a um universo de produção que ficaria solta, digamos assim. Então a ideia de identidade é muito boa, porque aí vão se sedimentando possibilidades de legitimação dentro de vários esquemas, inclusive contra-hegemônicos, contra capital, né? Ou numa passagem entre o contra-hegemônico e o hegemônico. Me parece que a mediação é a chave para pensar por que esses espaços se potencializam ou não se potencializam.

Talvez um pensamento rápido a se fazer seja “cresceu a produção, então precisa crescer o circuito (de festivais)”. E não é disso que se trata, né? Precisa crescer um circuito que tenha identidade, que se configure como uma comunidade, que se configure como um espaço de sociabilidade, com parâmetros de legitimação, com códigos compartilhados. Então a curadoria, de alguma maneira, configura um espaço cultural, social, que forja elementos que permitem uma construção de comunidade na mediação entre as obras e a recepção

Querida que você falasse da gênese do CachoeiraDoc. Qual era a sua relação com essa temática da curadoria em cinema? Pergunto sobre esse começo porque me parece que a questão da curadoria nesses festivais brasileiros surgiu como algo muito empírico, né? Principalmente nessas primeiras edições...

Eu vou fazer dois caminhos, um pensando onde é que eu estava, que experiências eu trazia, e outro tendo em vista o lugar para onde eu estava indo. Quando criei o CachoeiraDoc eu estava justamente em um momento de transição da minha vida. Tinha voltado de um doutorado em Paris, de quatro anos, e tinha acabado de prestar concurso para a UFRB - o

curso de Cinema tinha acabado de começar, a universidade tinha só dois anos, três anos. Então eu estava nessa passagem de uma cidade como Paris, com um circuito cultural intenso e legitimado, organizado em torno de parâmetros muito claros, do circuito da arte, do cinema, para um lugar (Cachoeira/BA) onde tudo estava a ser construído nesse sentido, e que tinha uma rica história cultural, social, econômica, profundamente marcada pelo trauma colonial.

Então naquele momento, quando cheguei ao Brasil, fiz duas coisas: prestei o concurso para a UFRB e estava organizando a mostra *50 anos de Cinema da Africa Francófona: olhares em reconstrução e identidades reinventadas*, que foi naquele momento, acho que até hoje, a maior mostra de filmes africanos já realizada no Brasil. A gente trouxe uns 50 títulos, em 35mm, 16mm, U-matic, vários formatos. Filmes muito raros, como os trabalhos de Desiré Ecaré, que nunca mais passaram no Brasil. Então eu vinha de uma pesquisa acadêmica e encontrava no circuito justamente de elaboração de uma mostra, ou de criação de um festival, a possibilidade de dar a ver aqueles objetos que eu tinha estudado, tinha descoberto; ou seja, uma historiografia em certa medida apagada que precisava, na minha opinião, vir à tona no Brasil. Isso dizia respeito à minha própria experiência, tanto acadêmica quanto como pesquisadora, de exercício de uma historiografia que precisa vir à tona pra se manter como História. Então tem um lugar de legitimação e de atualização, ativação da História no presente, e ao mesmo tempo um certo entendimento de que era preciso atuar num lugar pra onde eu estava voltando, que era a minha terra, que era o meu espaço, que era a minha cultura, enfim, o meu lugar.

Então eu vinha de Paris com essa experiência de uma historiografia que estava o tempo todo sendo oferecida para uma espectadorialidade que se formava em contato com essas obras. Estas, por sua vez, eram mediadas para um público por curadores, que além de pesquisadores, atuavam numa cena cultural. Faz sentido?

Sim, sim, inclusive tem tudo a ver com curadoria, né?

Justo. Então efetivamente foi algo muito orgânico. Eu não pensei “a curadoria é isso, quero ser isso, vou ser isso, vou estudar pra ser isso”. A minha experiência com a pesquisa e o desejo de dar a ver o que eu descobri, além de minha experiência como espectadora numa cidade organizada em torno dessas práticas, me fizeram começar a fazer ações de curadorias sem mesmo dar nome a isso naquele momento. Então logo antes do CachoeiraDoc eu fiz essa mostra de 50 anos de cinema da África Francófona, aproveitando os recursos do ano da

França no Brasil. Consegui os seguros das cópias, transporte das cópias, inscrevi os filmes africanos dentro dessa ideia de francofonia, que era problemática do ponto de vista conceitual, mas era uma estratégia curatorial, uma estratégia justamente de produção cultural, de fazer com que os filmes pudessem ser exibidos. Já é um problema exatamente da curadoria, não da pesquisa, né? Na pesquisa, a gente lida com conceitos, na curadoria a gente testa a viabilidade deles no mundo. Então isso foi muito produtivo pra mim, porque era empírico.

Por exemplo, a gente não conseguiu fazer um catálogo, porque era uma organização com poucos recursos, ainda em um momento de reestruturação de uma secretaria de Cultura - era o começo do governo Jaques Wagner (PT) na Bahia, então estava na época dos primeiros editais, das primeiras formas de subvenção fora dos esquemas anteriores, que não eram muito democráticos; tudo ainda estava a se formar, e eu também. Então não ter conseguido fazer um catálogo é uma coisa que me marcou muito num sentido de hoje entender claramente o que é a atividade de curadoria, no sentido de produção de memória. E produção de memória é produção de futuro. É uma ação historiográfica, é agir na História, para que a História sobreviva, para que determinadas obras sobrevivam. Isso diz respeito a que obras sobrevivem e que obras não sobrevivem, e se eu for pensar hoje, todo o meu trabalho diz respeito a isso, a pensar as histórias apagadas, os apagamentos. Então a maneira como estou, por exemplo, conceituando curadoria tem a ver com isso, que é essa ideia de agenciamento de visibilidades e apagamentos.

E o CachoeiraDoc tem a ver com esse mesmo momento. E mais do que isso, com um chamado mais claro histórico de que é preciso construir esse curso de cinema, nessa universidade, nesse lugar, no interior da Bahia, numa cidade de cerca de 30 mil habitantes, ainda com muitos resíduos e traumas coloniais abertos, pobre, fora dos circuitos mesmo. Então a ideia de mediação aparece naturalmente na gênese do festival. É preciso fazer uma ponte com o que está fora. É preciso criar aqui um lugar de atravessamento, para que as coisas que circulam nos circuitos oficiais cheguem aqui, e para que a gente também possa atuar de alguma maneira nesse circuito. Era algo muito orgânico que dizia respeito a uma necessidade, não só a um desejo, de agir num território e num tempo.

Com um olhar retrospectivo consigo ver que desde esse momento o festival possui uma estrutura muito parecida com a que ele tem hoje. Que é esse entendimento desses atravessamentos históricos, de uma necessidade de se relacionar ativamente com a História. No começo não havia, sendo sincera, a noção de que esse território, uma ancoragem

perspectiva e as necessidades do lugar poderiam interrogar essa História e ajudar a escrevê-la, que é o que hoje a gente tem consciência que a gente faz. Não sei se é um pouco autocomplacente e autolaudatório, mas me parece que não [risos]. Me parece que, de fato, Cachoeira hoje tem um lugar de participação nas construções dos pressupostos críticos que permitem que a História se escreva. Mas naquele momento, de jeito nenhum. A gente estava se formando como comunidade, a gente estava se entendendo, e para a gente era importante participar quase que como testemunha, ou como coadjuvância, né? A gente não tinha essa pretensão.

Só que, ao mesmo tempo, essas mostras... Por exemplo, na primeira edição houve uma mostra com filmes sobre experiências de fronteira, de atravessamento de fronteira, de imigração, de deslocamentos, e que, ao mesmo tempo, eram práticas documentais de fronteira, que atravessavam, burlavam as fronteiras. Então aí já tem um certo academicismo, digamos assim, tem um pensamento sobre documentário, que a primeira edição, através de uma mostra, já dava a ver - ou seja, a gente tá se interessando por um atravessamento de fronteira, o documentário como campo em expansão, expandido, que as fronteiras não contêm; então já tinha uma forma de pensamento que se organizava em uma mostra. E que ainda não era exatamente articulado com aquele território [*de Cachoeira*] exatamente, né? Mas aos poucos isso foi ficando claro pra gente.

Ainda nessa primeira edição, havia filmes que se impunham e que não estavam em nenhum lugar, então não era exatamente replicar um circuito. Quando a gente se debruça sobre os filmes inscritos aparece, por exemplo, *Atrás da Porta*, de Vladimir Seixas, com o movimento sem-teto do Rio. É um filme que circulou pouco na época, e ele ganhou o prêmio do júri jovem - que era uma forma também de atuação, de dizer “a gente tem um corpo de alunos aqui, e se a ideia de competição é pra legitimar a obra, vamos fazer uma espécie de contralegitimação e ver como os estudantes a exercem”. E foi incrível porque o júri oficial premiou *Pacific* (dirigido por Marcelo Pedroso), e *Atrás da Porta* era completamente fora das tendências, do dispositivo, que eram naquele momento, o que estava em ascensão criticamente, que recebiam destaque. *Atrás da Porta* era um filme militante, com um movimento social, então mesmo na gênese (do CachoeiraDoc) essa convocação estava ali, sabe?

Agora, isso não era elaborado desde o início, mas veio a ser rapidamente. Essa identidade, digamos assim, essa noção de que a gente estava forjando uma identidade quando

a gente exercia esse lugar de mediação. E a mediação não significava simplesmente uma mediação na pragmática, em oferecer obras e construir um espaço - ou seja, dentro de um agenciamento cultural -, mas era um agenciamento crítico também, e isso se revelou rápido, a partir da prática. Eu me lembro como um filme como *Babás*, de Consuelo Lins, ou *Luna e Cinara*, de Clara Linhart, surgem no festival. Eles têm um impacto que diz respeito à maneira como eles dialogam com esses espectadores, que são majoritariamente estudantes de cinema, pobres, oriundos de famílias de baixa renda, negros... Então eu me lembro de ter um aluno que escreveu uma crítica sobre esses filmes e que fez uma fala no debate, um aluno filho de empregada doméstica, e isso altera, de alguma maneira, a mirada crítica. E naquele momento ainda estavam nascendo no Brasil esses debates sobre em que medida as experiências histórico-culturais, histórico-sociais, esses corpos atravessados por essas experiências normalmente dolorosas, de sofrimento, ligadas a traumas coloniais, a relações de desigualdade de classe, de gênero, de raça, como elas forjam perspectivas críticas também, e como elas precisam ser incorporadas ao debate crítico. Então a gente vivenciou isso na prática, e aí isso foi se elaborando como uma identidade.

É um pouco uma identidade que se estabeleceu desde o começo, então tem, em certa medida, uma reafirmação, mas também uma reformulação, um entendimento contínuo do que é o festival, do que pode ser o festival, e também uma espécie de via de mão dupla também com o público, né? Pelo que fica dessa fala que você teve.

Exatamente. Então a ideia de mediação se forja muito fortemente na sua potência máxima, inclusive como o lugar afetado, né? Afetado pelas duas instâncias, pela espectadorialidade que nos faz rever as obras, rever os horizontes críticos que nos permitem olhar de modos distintos pras obras e vice-versa. Olhar as obras, olhar a espectadorialidade, fazer esse atravessamento, pensar como as obras podem reconstruir também essa espectadorialidade, provocá-los. A ideia de território, não sei que consequências conceituais ela pode ter, mas tenho sensação de que ela é importante, doentendimento de um lugar de enunciação, de um lugar de mediação que não é qualquer lugar. E que também não é uma identidade fixa, é uma identidade forjada e, como você disse, em continuidade. Não é um horizonte prévio que existe e que vai condicionar as obras e os espectadores; é o contrário, uma sensação de movência constante, de fricção constante, de mobilização constante, e acho que disso a gente nunca abriu mão.

Acho que incorreríamos no erro se a gente fechasse o festival apenas para determinadas obras que dialogassem diretamente com essa experiência cachoeirana, por exemplo, que também se forjou junto com o festival, não existia antes. O cinema de Cachoeira não existia e foi existindo nesses encontros, nesses confrontos, nessas relações, e o que se fazia fora permitia que a gente visse, pensasse o que a gente podia e queria fazer ali, mas isso não estava elaborado, por exemplo, no projeto pedagógico do curso. Então eu acho que a potência de uma curadoria é exatamente essa. Tá lá em Hans(-Ulrich) Obrist a ideia de desenvolver contextos. Desenvolver contexto significa o entendimento de que há uma ação constante que precisa se realinhar, né? Uma mirada crítica constante em realinhamento.

A gente não pode descartar a ideia de identidade pensando que ela é uma essência ou que ela daria a ver, daria a entender uma essência, mas a gente também não pode pensar ela como essência. A identidade é um posicionamento histórico, e eu tenho gostado de pensar que, mais do que isso, é uma intervenção na história, né? Então tem momentos que é preciso se nomear, assumir uma identidade pra resistir à prática de apagamento, por exemplo. Então se a gente pensar na curadoria como lugar até de forjamento, digamos assim, de forjar uma identidade, de construção de identidade, é no entendimento da identidade como alguma coisa absolutamente histórica e em constante elaboração e reelaboração, porque está posicionada historicamente. Isso eu acho que talvez seja um grande ensinamento. Não dá pra se fechar numa identidade autoral. Curadoria não é autoria, num certo sentido, né? De que todo sentido que ela produz é em fricção, é coletivamente, é num contexto que existe historicamente para o futuro e para o passado. Acho que aí eu respondi a pergunta primeira. [*risos*]

Aproveitando o gancho dessa última resposta, penso que as proposições de curadoria do CachoeiraDoc estão muito ligadas também ao momento sociopolítico do País. Anos atrás houve, por exemplo, edições em que o festival teve uma retrospectiva do Jia Zhang-ke e outra de uma universidade americana, né?

É, do Sensory Ethnography Lab.

Isso. E aí o entendimento que eu tive, tendo estado lá em 2017 e vendo o programa de outras edições, principalmente 2016, é que há uma espécie de aproximação com essa realidade sociopolítica brasileira principalmente a partir de 2016, acho. Você

entende assim, que o festival de alguma maneira se reaproximou ou se aproximou mais frontalmente dessa realidade a partir desses acontecimentos sociopolíticos?

Sim e não. Se a gente pensar que essa aproximação também diz respeito à convocação das próprias obras e da própria realidade onde essas obras iam ser exibidas. Então tem uma dupla convocação e, obviamente, um entendimento nosso do que isso significava, e aí é uma decisão mesmo de se aproximar frontalmente da política, e a palavra frontalmente é importante. Eu estava falando pra você há pouco de *Atrás da Porta*, e eu acho muito importante pensar no lugar desse filme na história do festival, porque dá a ver uma abertura pra esse tipo de cinema que está presente desde a primeira edição do CachoeiraDoc. Mas efetivamente isso se põe frontalmente, e mesmo com uma elaboração crítica no campo da estética, que é o que começa a acontecer, a partir de 2016, de fato.

Mesmo que, por exemplo, em 2014 a gente tenha feito uma mostra chamada *Resistência*, que também trazia filmes políticos num conceito muito claro, que é: quais os rastros de perseguição nas próprias obras? Como os filmes são atravessados pelos regimes autoritários? A gente exibiu *Cabra Marcado para Morrer* na Abertura, eram 50 anos do Golpe de 64. A programação tinha um filme de Abbas Kiarostami que ficou sumido por muito tempo e só reapareceu na eleição de Ahmadinejad porque ele foi confiscado justamente pela revolução, como eles chamam, do aiatolá Khomeini, e é um filme que é uma espécie de pedagogia da resistência que Kiarostami faz, antecipando o terror da revolução, como ela se desdobraria. Com *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo, a mesma coisa. Então nesse momento já pensávamos em como esses atravessamentos da macropolítica afetam não só regimes de sensibilidade mas, pragmaticamente, as possibilidades de atuação de uma obra na história, a sobrevivência de uma obra.

O que acontece depois, a partir de 2016, é justamente quando a gente enfrenta a situação sociopolítica, mas não só como tema. É isso que eu acho que é preciso marcar, sabe, Adriano? É nesse momento que, pra mim, é importante elaborar inclusive conceitualmente, que é o que eu vou fazer, e o primeiro passo talvez seja essa entrevista que eu te dei⁶⁵. Depois eu escrevi um artigo⁶⁶ pensando teoricamente nesses atravessamentos. Não só a estética e a política, que é o caminho natural que se faz, ancorada em (Jacques) Rancière, por exemplo,

65 Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/os-festivais-ainda-olham-pouco-para-a-producao-dos-novos-sujeitos-historicos/>> Acesso em: 20 mai. 2019.

66 CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. REVISTA ECO-PÓS (ONLINE), v. 20, n.2, p. 101-121, 2017.

uma via muito comum nos estudos de cinema. Mas pensando como a situação da macropolítica afeta regimes de sensibilidade ou funda regimes de sensibilidade com os quais a gente precisa se confrontar. É o caso do que a gente vive hoje - regimes de sensibilidade que surgem completamente alheios ao que a gente entendia, se relacionava, e que inclusive usurpam de nós significantes, discursos...

Então em 2016, quando a gente faz o chamado pra fazer um pensamento sobre curadoria da perspectiva das mulheres, é pensar o que exatamente, nesse lugar atravessado por essas forças, pode-se fazer. Então a gente começa a elaborar essas questões pensando em atuações também, em como atuar politicamente. Não é só incorporar as demandas da política como tema, mas é também o entendimento do que significaria uma atuação política na curadoria. E nesse momento não dá pra não entender que essas obras chegavam, existiam, né? Então a gente não inventa um conceito, do tipo “a gente precisa enfrentar o golpe, então vamos só passar filmes de golpe, vamos correr atrás”. Se esses filmes não existissem, se isso não fosse uma inquietação do campo do cinema de uma maneira geral, ou pelo menos de uma parte dele, não adiantaria nada esse posicionamento, não renderia nada; a gente teria que comissionar obra, e não é o que a gente faz. Aí é outra prática curatorial, de poder, né? Então essa frontalidade em relação à política diz respeito a um posicionamento dentro do campo a partir do que o próprio campo também impõe. Impõe porque ele é atravessado pela política, queiramos ou não. E isso fica claro para todos os festivais brasileiros logo depois.

Em minha pesquisa tenho pensado em como os festivais, tanto em casos individuais quanto dentro de um circuito próprio, também geram uma demanda por filmes, visto que os realizadores entendem que há esses eventos, que há essa possibilidade de escoamento dos filmes, e a partir disso há um incentivo para seguir produzindo. No caso específico do CachoeiraDoc acho que essa premissa é um pouco mexida, porque no caso dos filmes militantes isso não se enquadra; esses filmes foram produzidos e seguem sendo produzidos independentemente de serem visibilizados ou não pelos festivais...

Exatamente. Talvez o filme militante exista pra ser queimado (risos). Porque existe uma demanda material na História, que é agir naquela situação, no presente. Embora a outra demanda seja justamente legar uma lição, uma pedagogia de luta a partir justamente da luta. Pensando que a luta nunca para, a luta sempre continua. Tem um exercício de memória e aí

isso é importante. Pensar no lugar desses filmes sobrevivendo nos circuitos de exibição tem a ver com a possibilidade de que a luta não se apague também como regime de memória, porque ela vai precisar ser atualizada o tempo inteiro. Mas, de fato, os filmes militantes atendem a outros chamados. O que acontece, paralelamente, é a maneira como os jovens realizadores vão atuar junto a movimentos sociais, ou vão se valer dos próprios esquemas dos festivais pra legitimar as próprias lutas. Se a gente pensa em **Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados**, por exemplo, é um filme feito diferente do **Na Missão, com Kadu**, percebe? E mesmo se a gente pensa o próprio filme de Kadu, antes de ele virar curta-metragem, ele é só aquele trecho em que o Kadu mesmo filma, que vai pra internet, vai pro Ministério Público, vai pra Justiça, e permite que os policiais sejam pelo menos denunciados e os militantes liberados. Ao mesmo tempo, a própria organização, o movimento da luta de bairros, se vale desse circuito de legitimação no campo da cultura pra fortalecer a sua luta, e vai fazer filmes que sejam mais (voltados) pra esses universos, que é o caso do **Conte Isso...**, né? Mais do que propriamente pra mostrar à justiça ou pra agir como contrainformação, etc.

Se a gente pensar restritamente no caso de **Conte Isso...**, já ouvi dos dois lados. Primeiro, “esse sim é um filme feito pra cinema, esse sim é um filme, agora sim um filme que atende às demandas de um festival, do campo do sensível que um festival deseja e convoca”. E aí por outro lado, gente que diz assim, contrariada: “ai, esse foi um filme que foi feito pra festival”. São dois lados do mesmo argumento. É um não entendimento do quanto essas coisas estão juntas. É uma separação bem pouco produtiva na minha cabeça, e é justamente isso que a gente tenta contestar no CachoeiraDoc, sabe? Então nesse filme, no **Conte Isso...**, ao responder com demandas do cinema, se responde com demandas de tempo, de temporalidade, de espaço, de construção de espacialidade, se responde com o tempo da luta, com o espaço da luta... Isso é muito produtivo pra pensar as lutas nesse tempo, por exemplo, por que o filme é todo na noite, por que o filme funde três experiências de ocupação distintas como se ela fosse numa noite só, qual é o tempo de uma luta, qual é o tempo da luta hoje, não é o confronto lá de Kadu, entende? Então ela permite também atuar dentro, por exemplo, dos movimentos sociais, numa pedagogia da luta.

O que eu acho que a gente pensa sempre é no circuito do festival muito apartado dos outros circuitos e compreendendo pouco os outros circuitos, que são esses circuitos que existem, né, e que a gente explora pouco, por exemplo, mesmo como realizador. Os circuitos dos cineclubes, das formações políticas... como o cinema atua dentro dessas formações

políticas também. O que eu tenho pensado hoje é que os circuitos são muitos, e acho que essa ideia de curadoria ajuda a invisibilizar outros circuitos mais capilares que talvez sejam muito importantes, tanto quanto os festivais.

Mas, enfim, voltando à pergunta: sim, o festival cria demanda, né? E se não cria uma demanda exatamente pro cinema militante, porque essa demanda é da vida, ela cria possibilidades dessa articulação, que é o que nos interessa no CachoeiraDoc: buscar filmes que tenham atuação fora desses espaços dos festivais. Então, por exemplo, você traz 2016 como marco da frontalidade política do CachoeiraDoc, mas em 2015 a gente abriu o festival com o cacique Babau Tupinambá. Naquele momento, já em esquema de proteção, porque ele era e continua sendo ameaçado de morte, uma liderança importantíssima indígena da Bahia. A gente abre o festival com dois curtas-metragens clássicos, sem grandes novidades do ponto de vista “formal”, entre aspas. Os dois filmes apareciam na lista de inscritos pra participar da competitiva, e eram dois curtas com o cacique Babau, com a experiência de retomada dos tupinambás, algo muito importante na Bahia do ponto de vista da política e muito apagado também. O que significa isso? Significa fazer atravessamentos entre universos com interesses aparentemente a princípio distintos, diversos, né? Que funcionam de outro jeito. Quando a gente faz isso, a gente de alguma maneira diz “ó, a gente se interessa também em participar do fortalecimento desses espaços de luta”. E aí me parece que isso cria não uma demanda de filme, mas abre uma possibilidade de atuar no campo do cinema junto com os movimentos sociais. Quando a gente passa os filmes do Estelita, que já circularam amplamente no YouTube, percebe? Isso tudo é antes do que você identifica como uma mudança de rumo, e tem a ver com isso.

Por outro lado, se eu penso, por exemplo, no filme *Nunca é Noite no Mapa* (dirigido por Ernesto de Carvalho) e no *Travessia* (dirigido por Safira Moreira), que surgem no CachoeiraDoc, aí é a atuação clássica de um festival. O momento em que o festival se reconhece como alguma coisa importante dentro do campo, né? O Ernesto faz o filme, e ele diz isso publicamente, muito pensando que ele poderia ser exibido no CachoeiraDoc. Ele pensa nisso em princípio, e termina o filme pra isso, inclusive. E a gente vai aceitando várias versões ao longo desse processo de montagem.

E o *Travessia*, de Safira, né? Eu me lembro que estava fazendo seleção pro CachoeiraDoc e pra Brasília no mesmo ano, e eu fiquei impressionada como *Travessia* não estava na planilha de Brasília. E muitos outros filmes também, né? Pensava que as planilhas

coincidiam, e no processo vi que não era assim. E, a princípio, não coincidem porque os realizadores botam seus filmes primeiro em Brasília pra botar no ano seguinte nos outros festivais. E como a gente está acontecendo antes de Brasília, a gente assumiu isso, né? Esse imperativo que era do calendário local, de fazer antes de Brasília, arcando com essa dificuldade. Mas entendendo também que a gente estava atuando em outro campo. E aí, quando eu vejo as planilhas, muitos filmes se inscreveram em Brasília e não se inscreveram no CachoeiraDoc, mas também vejo filmes que estão inscritos só no CachoeiraDoc, porque já entendem ali como uma possibilidade que não veem sequer em outro campo. Então isso diz respeito a outros sujeitos de cinema que vão aparecendo e vão se relacionando com esse campo, que é um campo... se o festival tradicional é um lugar de legitimação, esses menores são justamente esse momento anterior à legitimação, é a legitimação para a legitimação.

Você falou que vem definindo a curadoria como um agenciamento de visibilidades e apagamentos. Pegando um pouco essa definição, eu queria entrar em algumas falas que têm sido colocadas dentro desse debate curatorial. Em uma entrevista para o *Cine Festivals*, o Victor Guimarães falou assim: “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria. Tem uma série de festivais no Brasil, que não vale a pena nomear, que você não pode falar que eles têm curadoria. São festivais que a cada ano respondem aos filmes que são enviados, mas não têm o pensamento curatorial.” Então o Victor coloca nesses termos, tem ou não tem. Você acha que é possível traçar essa linha?

Não, eu acho essa uma discussão muito improdutiva, pra falar a verdade. Pensar alguma coisa que a gente está tentando entender o que é pelos exemplos do que não é... não entendo muito. A gente está pensando o que é, o que existe, o que tem aparecido como ações nesse sentido, então é óbvio que tem um tanto de festival que age diferentemente, mas sinceramente, eu não me interessava por pensar isso. Eu acho que a gente pode pensar assim: “olha, o que significa colocar um ator pra fazer seleção de filmes”, né? Ou realizador. São questões que a gente pode pôr ao campo, pensando que tem muita gente trabalhando com isso, pensando em construir um campo. A gente está atuando aqui, isso é um trabalho, isso é uma função dentro de um campo de funções que às vezes se atravessam - você pode trabalhar com programação e fazer um filme, trabalhar com programação e ser crítico, trabalhar com programação e ser professor, mas você trabalha com programação, está se debruçando sobre

isso; você pensa sobre isso, e isso é novo. Mas ao mesmo tempo, questionar a própria ideia que a gente está a duras penas construindo, e colocá-la em relação a eventos que não funcionam assim, eu acho muito improdutivo, sinceramente. Não vejo muito por quê.

Mas vamos pensar pelo outro lado então, do que é. Talvez você pudesse discorrer um pouco mais sobre essa ideia do agenciamento que você colocou.

Então, porque, inevitavelmente, querendo ou não fazer o que se faz, dizendo ou não que é curadoria, com consciência ou não, o que se faz é um trabalho de mediação, de construção de um espaço de atravessamento entre as obras e os espectadores, e o campo da recepção, e outro atravessamento que é o campo econômico, social, de legitimação, de possibilidade de escritura histórica... o que eu estou falando é isso. A curadoria, independentemente da sua consciência, independentemente de se nomear como tal e de se poder nomear como tal, o gesto de seleção de filmes e de programação agenda visibilidades e apagamentos. No sentido de que dá a ver um conjunto de filmes, dá a ver um conjunto de obras, põe essas obras e realizadores na História, com traços de exclusão inevitáveis à prática.

A gente trabalha visibilizando trajetórias, obras, e visibilizar trajetórias e obras é construção de mundo possível, diz respeito/dialoga inevitavelmente com apagamentos que existem no campo social, então é disso que eu estou falando. Todo movimento, todo gesto de escolha do que dar a ver, seja ele nomeado como curadoria ou não, consciente ou não, assumido ou não, funciona a partir de práticas de inclusão e exclusão que geram apagamentos. Por quê? Porque estão na História, porque aquilo que existe é aquilo que é dado a ver. Uma obra só se completa na sua relação com os espectadores e, além disso, esses circuitos funcionam como legitimadores que ainda por cima atuam na escritura histórica. Do ponto de vista da legitimação, aquilo que sobrevive é aquilo que tem fortuna crítica, valor crítico, e os festivais agenciam também nesse sentido. Então ter consciência de que todo esse trabalho é operado por traços de exclusão e que atua historicamente é uma consciência política do lugar onde você atua, independentemente de você se entender como curador ou não, fazer uma curadoria pífia ou não, ou fazer alguma coisa que sequer pode ser chamada de curadoria. Inclusive isso de replicar programas de outros festivais. Isso também está dentro desse agenciamento de visibilidades e apagamentos. Quem você visibiliza e quem você apaga? O que você visibiliza e o que você apaga? Consciente ou não desse lugar, você atua numa trama que é política.

Agora pensando na importância da disposição dos filmes na grade de programação, queria que você falasse como lida com essa característica específica da programação no CachoeiraDoc, e como que essa experiência empírica foi te trazendo, a cada edição, novas reflexões a respeito desse tema.

Eu acho que uma chave é essa ideia da poética da relação de (Edouard) Glissant, né? No sentido de que os programas também precisam escapar das *fronteirizações*. Então pra mim um erro que eventualmente a gente cometeu é bloquear tematicamente uma sessão, ou bloquear estilisticamente uma sessão. Hoje penso que a programação precisa ela também operar nessa poética das relações, em fricção. Então se a gente escolhe um filme militante, eu acho que funciona muito mais criar relações pensando o regime do sensível, que sejam desafiadoras das fronteiras, perturbadoras das fronteiras.

Outra coisa, mas isso é bem empírico e a gente ria muito a respeito na comissão de seleção do Festival de Brasília, é pensando numa ideia de constelação, das forças que estão no inconsciente coletivo, das vibrações que os filmes têm. Tem a ver com a ideia curadoria por radiestesia, ou seja, procurando vibrações de vida. Então isso é uma atuação não só sensível, mas sensível e, digamos assim, psicossocial de procurar essas vibrações. Às vezes isso é muito intuitivo. Então eu gosto de pensar nessa ideia de que a intuição é conhecimento. Conhecimento que escapa a uma sistematização, mas para falar a verdade, boa parte da programação funciona assim, por captura de vibração.

E é preciso levar em conta que a programação se dá depois de um processo bem longo de seleção, né? Como essas coisas se amarram?

Quando a gente programa, já estamos com um número pequeno de filmes. E às vezes, nesse momento, alguns filmes retornam para serem considerados justamente por conta da programação, por conta de um entendimento do que é necessário pra que esse programa vibre bem. Então a seleção só termina mesmo com a programação.

O que eu acho que seria importante, e ao mesmo tempo nunca vai ser definidor, é ver o programa antes, coletivamente, com a equipe de seleção. Isso, na minha prática, nunca foi possível, eu sempre fiquei angustiada querendo fazer isso. Por outro lado, tem um entendimento de que a vibração de uma sala de cinema faz com que esse visionamento do programa também seja outro. Então essa angústia de querer ver o programa inteiro junto com

a equipe de curadoria é uma angústia parcialmente verdadeira, porque o fato mesmo é que a percepção do tempo, a percepção da vibração desse conjunto de filmes é muito diferente com a sala cheia, né? E em determinados espaços diferentes. Em contextos diferentes, em festivais diferentes, com a sala vazia, com a sala cheia, um programa de tarde, um programa de noite, numa sala no centro de uma capital grande que vão cinco pessoas e mais aqueles habitués das salas de cinema pública... então tudo isso muda, né? Não é só o filme junto com outros, mas é o filme junto com os espaços, as pessoas e a comunidade que compõe esse espaço. E isso é da ordem quase que do imponderável.

ANEXO C – Entrevista com Eduardo Valente⁶⁷

Realizada de modo online em novembro de 2019

Adriano Ramalho Garrett: Minha primeira pergunta seria como que você começou a entrar em contato com essa questão da curadoria. Quais foram os seus primeiros trabalhos que você chamaria de trabalhos de curadoria, e como isso se interligava com o seu papel também como crítico e como cineasta?

Eduardo Valente: É, na verdade, assim, os primeiros trabalhos que eu fiz profissionalmente no cinema foram em festivais, começando pelo Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU), na UFF, na época que eu ainda era estudante lá. A partir daí, eu coordenei o festival junto com outras pessoas da equipe de coordenação durante seis ou sete edições, entre 1996 e 2002, se eu não me engano, e nesse período o festival em si não tinha o hábito da curadoria especificamente, inclusive naquele momento ainda era uma marca do festival justamente a ideia de exibir todos os filmes que eram inscritos porque era uma época, principalmente nessa segunda metade dos anos 1990, em que a quantidade de cursos de cinema no Brasil ainda eram muito pequena, assim como a quantidade de produção - as produções em vídeo ainda eram muito eventuais e não eram muito consideradas como parte da produção dos filmes de cada escola, então a produção realmente considerada era em película, que era bastante finita na quantidade, com a quantidade tanto de filmes quanto de cursos, então era possível exibir tudo. Inclusive o Festival de Curtas de São Paulo (Curta Kinoforum) nasceu um pouco assim também, naquele momento, no fim dos anos 1980, início dos 1990, o festival tinha um orgulho de uma política de exibir toda produção de curtas do Brasil, veja só, porque também era uma época em que se separava essa ideia de curta com película e não era vídeo, e aí toda produção de película do Brasil inteiro no fim dos anos 80, começo dos anos 90, era possível um festival decidir que ia exibir tudo. Foi na segunda metade dos anos 90 que começaram a não conseguir exibir tudo e ter que fazer seleção. Nos primeiros anos, isso foi bem traumático, tanto que eles até deixavam, no catálogo uma lista com todos os filmes que tinham sido inscritos e não tinham passado, pra avisar as pessoas que

67 Eduardo Valente é cineasta, crítico e curador de cinema. Dirigiu quatro filmes, foi editor das revistas de crítica *Contracampo* (1998-2005) e *Cinética* (2006-2011). Entre 2011 e 2016 trabalhou como assessor internacional da Ancine. Fundador da *Semana dos Realizadores* (2009), foi curador/programador de vários festivais do Brasil, incluindo a *Mostra de Cinema de Tiradentes* (curtas-metragens). Atualmente é parte da equipe de curadoria do *Olhar de Cinema* e delegado para o Brasil do Festival de Berlim.

eles estavam disponíveis; se não me engano na época ainda era VHS, não era nem DVD, em suma, talvez DVD, mas numa videoteca, que ficava aberto. Eles tinham essa coisa de querer que as pessoas tivessem acesso a toda produção de curtas do Brasil. E aí, a partir do momento, na virada dos anos 90 pros anos 2000, que consolidou a junção tanto de digital quanto película como uma coisa só e a produção cresceu muito, eles foram abrindo mão dessa ideia.

Mas, em suma, dei essa volta pra dizer que naquela época a gente não fazia curadoria no Festival Universitário, mas eu trabalhei logo em 97 ou 96 mesmo, agora tô em dúvida, acho que foi 97, no Curta Cinema, que também naquela época estava mais ou menos na quinta ou sexta edição, e aí a gente fez naquele ano uma mostra de 100 curtas da história do curta-metragem brasileiro, e aí nesse processo eu fui assistente dos coordenadores do festival, mas acabei assumindo muito o papel de fazer um pouco como uma certa curadoria dentro desse processo. A gente também fez muita pesquisa de ir assistir, ainda era de novo a questão da película, então íamos muito ao CTAv, ao MAM, fomos assistir a uma série de filmes que ninguém nunca tinha visto, mas que a gente tinha registro e tal, pra chegar a essa lista dos 100 filmes que a gente ia exhibir, não só em termos de qualidade, mas também em termos de representatividade, de tentar descobrir filmes que não eram exibidos há muito tempo. E também naquela época tinha muito essa questão de quais filmes ainda eram encontráveis e exibíveis em cópias em película, que estivessem boas. Então tinha todo esse processo de pesquisa misturado com curadoria. Então acho que foi o primeiro trabalho que eu fiz mais com esse perfil.

Depois disso, na verdade, eu não vou ter uma ideia muito clara em termos do universo de festivais regulares, porque ainda funcionava muito com essa ideia de comissão de seleção, né? Mais que curadoria. Então eu fiz parte da comissão de seleção de alguns festivais, ali no início dos anos 2000, mas pra ser plenamente sincero, eu não tenho tanta clareza aqui na minha cabeça de quais festivais foram em quais anos, lembrar qual foi antes de qual, porque fiz parte de muitos festivais, né, desde o Festival de Curtas de São Paulo, em meados dos anos 2000, mas esse certamente não foi o primeiro. Fiz do Festival de Curtas de Belo Horizonte por dois ou três anos, no próprio Festival do Rio coordenei a Première Brasil em 2002 e 2003, e aí fazia parte da comissão de seleção... Foram vários, mas não sentia essa ideia de curadoria naquele momento, não se discutia muito esse termo e havia muito essa ideia da comissão de seleção, que é essa coisa de receber uma quantidade X de inscritos e chegar a uma quantidade

X para exibir, num trabalho em conjunto de um grupo de pessoas. Então eu sentia que era muito mais esse trabalho do que efetivamente um trabalho curatorial, como eu entendo hoje.

Uma coisa que eu tenho que citar em relação a isso, e aí sim foi uma experiência essencialmente curatorial, é que a gente propôs pro CCBB em 2001, na verdade propusemos antes, mas foi realizada em 2001, uma mostra retrospectiva dos anos 90 na produção do cinema brasileiro. E para essa mostra foi feita uma seleção; eram, se não me engano, 54 filmes que foram exibidos. A mostra se chamava *Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 Questões*. E pra cada questão que a gente chamava, tinham 6 filmes exibidos. E aí era um trabalho essencialmente curatorial, porque nesse caso eu fiz em parceria com o João Luiz Vieira e o Ruy Gardnier, e o que a gente fez foi um extenso trabalho de pesquisa, primeiro para chegar a todos os filmes brasileiros feitos nos anos 90. A partir disso a gente fez esse trabalho de chegar primeiro às questões, que tinham à ideia de condensar determinados pontos que foram relevantes no todo da produção brasileira dos anos 90, que nos pareciam relevantes, de alguma maneira. E a partir do momento que a gente tinha as nove questões, a gente foi tentar procurar os seis filmes que a gente achava que ajudavam a ilustrar da maneira mais completa essas questões. Essa foi uma experiência muito interessante porque já ali a gente exercia uma coisa que eu acho que é muito importante pra quem trabalha com curadoria, quem pensa qual é a diferença, por exemplo, disso que eu tava dizendo, da curadoria pra comissão de seleção, que é que a gente tinha muita clareza que a gente não ia exibir os 54 filmes que a gente achava os melhores filmes brasileiros dos anos 90. Tanto que, assim, pra citar dois exemplos, a gente exibiu, não lembro mais qual na verdade, mas a gente exibiu um dos filmes da Xuxa e a gente exibiu o *Cinderela Baiana*, por exemplo. São dois filmes que pra gente deixavam muito claro que o nosso recorte não era uma noção de qualidade nem especialmente de gosto nosso, mas sim a partir dessa ideia de primeiro elencar determinadas questões que, elas sim, a gente achava que eram representativas de toda a produção, buscar seis filmes em cada uma delas que se complementavam. Ou seja, muitas vezes tinham filmes que poderiam ser muito melhores, mas que apresentavam ou lidavam com aquela questão de uma forma muito parecida. E aí pra gente era muito claro que o mais interessante era que a questão fosse apresentada por formas muito diferentes, né? Em cada filme que a gente exibia. Então foi um primeiro trabalho em que eu tenho certeza que essa ideia de curadoria era muito clara. O primeiro trabalho mais relevante, porque o trabalho do Curta Cinema foi antes disso, uns três

anos, mas eu fui assistente, mais ajudei, mais dei ideia, mais descobri um pouco que era legal e que eu achava interessante.

Agora fechando, juntando com aquilo que você falou de como as coisas se juntam, aí eu acho que realmente, assim, tem muito a ver com várias outras iniciativas que a gente já fazia, né, porque eu acho que existe uma série de exercícios que a gente faz na crítica, que a gente fazia na Contracampo, que de uma forma ou de outra representam escolhas curatoriais mesmo que você não coloque, não exiba como uma mostra o resultado daquelas ideias. Então a gente propunha uma série de pautas na Contracampo. A Contracampo sempre teve muita clareza, principalmente nesse momento, de fim dos anos 90, início dos anos 2000, em que ainda havia muito pouca informação disponível, não só no sentido de que os filmes não estavam disponíveis como eles passaram a ficar depois, né, com os torrents e as comunidades que foram sendo criadas, mas inclusive que não tinha muitos sites sobre cinema discutindo, trocando informação, então a Contracampo tinha muita clareza de uma certa missão que era de informar e fazer chegar às pessoas, mesmo que por vezes não com a exibição do filme, a existência de determinados filmes ou realizadores. Então num certo sentido o trabalho do conjunto da editoria da Contracampo num momento que a gente trabalha lá era um trabalho que a gente tinha muita clareza de que era em alguma medida curatorial. Isso pra gente era uma coisa que tinha uma clareza bem grande.

Da mesma forma, por exemplo, eu trabalhei como monitor das matérias de teoria e linguagem de cinema nos primeiros períodos da UFF, nos anos 90, e também tinha um trabalho ali que eu fazia com o João Luiz (João Luiz Vieira), mas que muitas vezes ele deixava por nossa conta como monitores, de escolher filmes mais ou menos obscuros, mais ou menos acessíveis, mas certamente não facilmente acessíveis, pra exibir pros alunos iniciantes em cinema e ir ampliando um pouco as questões que a aula trazia. Já havia aí um exercício curatorial misturado nesse processo. Uma série de iniciativas iam misturando essa ideia que eu acho que tá no coração do que entendo que é o trabalho da curadoria, que é não só uma ideia de seleção e de chamar atenção, trazer para o conhecimento, mas de colocar coisas em contato, de colocar coisas em relação e propor recortes. Então eu acho que tinha sim uma série de misturas com coisas que a gente vinha fazendo ali, seja no curso de cinema, seja nas revistas, principalmente na Contracampo nesse período.

Pra fechar uma longa resposta, eu diria que, no universo dos festivais de cinema, a primeira vez eu entendi de uma outra maneira e passei a trabalhar essa ideia de curadoria foi

quando, junto com o Cleber Eduardo, a gente foi convidado pra trabalhar em Tiradentes e, no meu caso, trabalhar diretamente com o Cleber, nas mostras de curtas. Eu não assinava com ele a parte dos longas, nem fazia parte diretamente do processo, por exemplo, da Mostra Aurora, mas estava lá junto acompanhando, dando ideias, inclusive discutindo, por exemplo, essa coisa do nome da mostra, que foi uma coisa que a gente discutiu bastante. E na parte dos curtas sim, participando de maneira mais direta, e ali pra gente era muito claro esse papel que de fazer uma curadoria dentro desse entendimento de que, ao contrário de outros festivais generalistas onde eu mesmo tinha trabalhado ou onde eu não tinha trabalhado, mas acompanhava, onde tinha essa ideia de que chegava um monte de inscritos e sem muito recorte ou correlação entre os filmes, você tentava chegar a uma lista de selecionados pra exibir, que era generalista, ali (em Tiradentes) existia realmente uma ideia de dar uma cara pra essa mostra Aurora, pra essa mostra Foco, pra esse festival, pra essa mostra de Tiradentes. Então existe uma clareza de que não se tratava de simplesmente pegar uma lista de um monte de inscrições absolutamente amplas e gerais, mas sim de dar uma cara, de procurar encontrar uma cara.

Você entende um pouco essa diferenciação entre esse antigo modelo de comissão de seleção e a ideia de curadoria muito a partir desse recorte, dessa proposição desse perfil? Essa seria uma pergunta. E a segunda seria também pensar um pouco que essa diferença não está relacionada, como às vezes pode se levar a crer, com o número de pessoas que estão lá, né? Porque muitas vezes, por exemplo, pensando no caso da Aurora, tem a figura do Cléber, uma figura individual, e a figura das comissões de seleção geralmente são formadas por muitas pessoas. Então a segunda pergunta seria se essa ideia de curadoria está relacionada também a uma pessoa especificamente ou não, se ela pode estar junto...

Esse exemplo que eu citei da mostra dos anos 90, que eu fiz com o Ruy e com o João Luiz, de fato nós trabalhamos os três juntos o tempo inteiro fazendo uma série de reuniões em que a gente ia tentando delimitar o nosso escopo, primeiro pra chegar nas questões pra depois pensar nos filmes e numa relação, e esse processo foi todo muito coletivo, de três. O que eu acho é que, assim, é possível você fazer curadoria dessa maneira, mas acho que os grupos não podem ser muito grandes, sob risco de você perder um pouco. Se você passa também a um viés generalista nas comissões, isso se torna um pouco mais difícil de você chegar a uma

proposição original. Porque o interessante da curadoria é se ela tem uma proposição original a fazer, original não no sentido de que nunca se viu, mas original no sentido de que, de fato, nasce do olhar daquelas pessoas. Que seja diferente das que seriam feitas por outras pessoas. Então eu acho que é possível fazer em grupo, mas acho que esse grupo tem que ser um grupo que tenha algum grau de coesão.

Por exemplo, quando eu fui convidado pelo Festival de Brasília, o que eu propus sempre foi isso. Eu exercia um pouco essa ideia da direção artística, que é uma ideia bastante comum, né, nos principais festivais do mundo, que na maior parte das vezes é exercida por uma pessoa só, mas não seria absurdo ser exercida por duas trabalhando em conjunto, eventualmente três, mas, em suma, acho que até por uma questão de custo é geralmente feita por uma pessoa, porque você só tem uma pessoa pra pagar salário com essa obrigação mais ampla. Mas eu tinha uma comissão de seleção, principalmente pras competições, primeiro porque é realmente impossível você dar conta de tudo sozinho, tem uma motivação prática. E tem uma motivação que eu acho que não é prática, mas que é essencialmente conjunta a essa, que é a de que na troca de ideia entre pessoas, você burila e melhora muito as suas ideias. Você pode ter ideias que, num primeiro momento, você só consegue enxergar por um viés porque está com alguma coisa na sua cabeça ou alguma coisa que está te interessando naquele momento, e de repente uma coisa te escapa, seja uma visão sobre um determinado filme, seja um filme que você gostou e que aí alguém vai te trazer problemáticas interessantes a partir dele que você não tinha visto, seja um que você não gostou e que alguém vai apresentar um viés de interesse. Então assim, eu acho que ninguém é capaz sozinho de completamente enxergar um todo.

Acho que a relação com uma comissão de seleção é como a relação do diretor no filme com a equipe técnica principal; são todos colaboradores em busca de um mesmo objetivo. Num caso, é realizar uma lista de filmes; no outro é realizar um filme, onde você tem uma pessoa que serve como uma baliza, de norte, no sentido de dizer “gente, vamos lembrar que essa cena, esse plano, esse momento que a gente tá fazendo aqui, a gente tá tentando fazer com que ele encaixe num todo, que é um todo que vai ser tal, tal e tal, vai ter tais e tais características, pra chegar em tal e tal resultado no final, portanto essa ideia aqui que você deu só preocupado com a fotografia ou você com a direção de arte, ela é legal, mas eu tô aqui pensando no todo, vamos pensar aqui”. Então assim, a figura do diretor artístico é menos de impor e mais de ser alguém que tenha responsabilidade de estar olhando o todo pra quando

for discutir as partes, conseguir lembrar aos outros colaboradores qual é o todo. E eu acho que em Brasília eu sempre tentei fazer muito esse papel. Arrisco dizer que se você perguntar pra todos, deve ter sido umas oito, dez pessoas que participaram das comissões de curta e longa enquanto eu estive lá, acho que todo mundo vai relatar de maneira parecida que nossa dinâmica era essa; as decisões eram tomadas de maneira muito coletiva, nunca teve uma sugestão que uma parte do grupo deu de tal coisa e disse “não, isso não pode”, nem o contrário, “ah, vamos botar isso aqui, não importa se vocês não gostam”. Era uma coisa muito junta, mas eu exercia um pouco esse papel de dizer “gente, vamos lembrar, beleza, esse filme aqui é bem legal, também gostei, mas vamos pensar aqui, como que ele tá em relação aos outros que a gente tá selecionando e vamos ver aqui alguns dos curtas, caso a reunião da seleção dos longas fosse depois, ou dos longas se fossem os curtas, vamos lembrar os filmes que a gente tá convidando pras mostras paralelas, vamos pensar em que outros lugares a gente tem, vamos pensar o resto do cinema no Brasil, Festival de Gramado, Festival do Rio, Mostra de Tiradentes... Será que esses filmes não vão ter experiências melhores aqui, ali?”. Então esse era o meu papel, um pouco que eu acho muito similar ao do diretor de cinema nesse sentido, que é de tentar olhar pro todo enquanto talvez as pessoas estejam ali com a função de olhar pra coisas muito específicas, pra momentos.

Então eu entendo um pouco que esse trabalho entre o individual e o coletivo se dá mais ou menos nessa diferença. Dei essa volta nessa história de Brasília, mas esqueci de falar o que eu ia falar no começo, que é assim: eu sempre deixei claro pras pessoas que eu enxergava o diretor artístico como essa figura que tem que dar uma unidade de todo pras iniciativas que acontecem por todo o festival, não só a mostra competitiva, mas que especialmente na mostra competitiva, com todas as implicações que ela tem, centralidade dentro do festival e do festival no universo do cinema brasileiro e tal, eu achava que não poderia nunca ser uma pessoa fazendo isso sozinha, então eu queria trabalhar com outras pessoas, eu achava essencial. A gente trabalhou com esse número de 5 cada uma, e essas pessoas tinham muitas vezes backgrounds bem diferentes, e isso vai desde lugar de origem, lugar onde vivem e trabalham no cinema dentro do Brasil, homens, mulheres, negros, gerações mais anteriores, gerações mais atuais e até futuras, de primeiros trabalhos, assim, tentar ser o mais amplo possível pra que ali dentro daquele colegiado consiga no meio da nossa discussão perceber detalhes sobre repercussões que determinadas escolhas poderiam ter entre olhares diferentes, mas era essencial pra mim - e aí sim que eu acho que é a grande

diferença que eu enxergo nesses modelos de comissão de seleção - que todas as pessoas tivessem, primeiro claramente uma visão de cinema, que não precisava ser a mesma, pelo contrário, porque elas deviam se complementar, mas que aquela pessoa tinha um olhar, que o trabalho da vida dela até aquele momento representava que ela tinha um olhar, que ela tinha uma visão, que ela tinha uma opinião forte e embasada, e que ela tivesse de algum jeito uma quantidade de anos de trabalho muito grande lidando com questões ou da própria ideia de curadoria, que era o caso da maioria, ou minimamente de ideias como crítica, professor, mas no sentido de professor propondo escolhas, etc, que tivesse similaridade suficiente pra que esse trabalho de olhar os filmes e avaliá-los como um todo, não fosse uma coisa que a pessoa estivesse fazendo ali do nada, pela primeira vez.

Então eu desconfio muito da ideia de comissão de seleção, principalmente quando ela vai pra essa ideia de que pode ser qualquer um. “Ah, aí vamos botar, vamos chamar aqui um ator, uma diretora de arte”. Pode ser muito interessante essa ideia, mas elas não trabalham com isso e eu entendo que o exercício da curadoria como um todo é um trabalho como qualquer outro, que requer um grau de especialização, de reflexão, de trabalho. Claro, muitas vezes você tem que fazer os seus primeiros trabalhos, então, por exemplo, no próprio Olhar de Cinema, principalmente nas mostras de curtas, mas em outros lugares, eles fazem muito esforço de trazer pessoas novas, sempre, de renovar, de dar primeiras oportunidades. Não é que a pessoa precisa sempre já ser uma sumidade, mas que ela esteja focada em trabalhar com isso, em trabalhar com essa ideia, e que isso seja o tipo de coisa que ela quer fazer. Pra mim o principal é isso.

Eu acho que a gente está num momento em que essa discussão sobre curadoria - vou propor aqui um paralelo - me parece que pode guardar algum tipo de semelhança com a discussão que a nova crítica de cinema de internet, principalmente a Contracampo e depois a Cinética, levantou com relação à crítica de cinema. Tem um texto que você escreveu na Contracampo, dentro do dossiê “A Crítica em Questão”, que se chama “Afim, para que serve o crítico?” E aí você escreve assim: “O que se faz nestes jornais, como em várias revistas, é jornalismo cultural, não requer formação, não requer estilo, não requer sequer posicionamento perante o material, portanto não pode ser chamado de crítica.” Voltando pra questão da curadoria, tem algumas falas de entrevistas, por exemplo uma que o Cléber Eduardo deu para a Revista Cinética quando

ele entrou na curadoria em Tiradentes: “eu não tenho conhecimento de nenhum festival de cinema brasileiro que tenha um catálogo em que o curador se explique”. Isso em 2007. Em 2019 o Victor Guimarães, numa entrevista que eu fiz com ele, disse que “se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar em curadoria”. Eu vejo nesses dois casos uma disputa simbólica sobre um determinado termo. Então eu queria que você colocasse um pouco a sua visão, primeiro o quão produtivo é ter esse tipo de discussão, “isso não é crítica, isso não é curadoria”...

É que tem duas formas de pensar essa ideia do produtivo. Se eu não me engano, era o (Alain) Bergala na *Cahiers du Cinéma*, em algum momento entrevistaram ele, não me lembro se foi ele ou o (Serge) Daney, um dos dois, mas que num certo momento eles disseram que começaram o trabalho na Cahiers que eles faziam – “eles” não é que é no plural não, é que é um dos dois, só não lembro quem – e tinha a impressão de que aquilo ali ia tendo um acúmulo onde depois de um certo momento aquele cabedal de coisas que foram sendo escritas ou realizadas vai construindo, digamos, uma fortuna crítica a partir da qual você pode tratar de outras questões. E aí era pego de surpresa vendo que, cinco anos depois, algumas das coisas que ele achava que já tinha dado por resolvido, ele dizia “putz, eu vou ter que voltar pra falar daquilo de novo”. Então eu acho que faz parte dessas atividades um certo formato cíclico, onde eu não acho que em nenhum momento nenhuma discussão dessas vai buscar resolver e achar que ela nunca mais vai acontecer, “não, agora nós vamos dar aqui a palavra final”.

Eu acho que essas discussões são produtivas no sentido de que periodicamente elas fazem com que as pessoas reflitam a partir de momentos diferentes, em que coisas aconteceram, o tempo passou, e uma outra coisa se reconfigurou. Só pra pegar esse exemplo que você citou, o Cleber falou uma coisa em 2007, que tem todo um contexto e tem relação com uma realidade específica que é muito precisa. Se ele for ter essa mesma discussão, essa mesma fala em 2019, certamente ele já vai ter que falar desse assunto de um jeito diferente. Então eu acho que é sempre necessário estar retomando essas discussões, mesmo que muitas vezes, pra algumas pessoas, você tenha a sensação de estar rebatendo o já dito ou, em algum sentido, uma sensação um pouco de inutilidade, de que “porra, eu achei que já tinha resolvido isso”, mas não tem resolução.

Então são debates que têm que ser tidos ciclicamente, eu acho que não precisa ser também, como muita gente faz, toda vez, né? Todo ano discutir de novo pra que serve a crítica. Acho que tem que ter alterações significativas. Naquele momento da Contracampo, em que a

gente estava propondo realmente uma maneira de se colocar, de pensar a crítica num panorama que era muito diferente do que a gente estava propondo e que apresentava poucas opções, era uma discussão que, inclusive politicamente, tinha um sentido muito importante, de demarcação de território, de posicionamento, de inclusive denúncia, num certo sentido, não no sentido barato da polêmica. Denúncia num sentido de dizer “cara, temos que estar mais atentos, tomar mais cuidado com o que significa usar esse termo crítica cinematográfica porque ele tá perdendo um pouco o sentido”, então acho que sim, que é legal, que é importante, mas que você tem que ter um contexto onde se justifica.

Eu tenho algumas ideias bastante fixas em alguns sentidos sobre o que eu entendo que é a missão do crítico ou do curador, e que talvez elas não vão mudar, mas eu altero de acordo com a realidade do entorno a maneira como essas ideias, esses conceitos mais amplos são efetuados na prática. Então eu acho que pra mim mesmo é útil poder repensar o que que é cada coisa dessas em determinado momento. Mas eu entendo, e aí a coisa se aproxima muito tanto do que cobrava naquele texto sobre crítica que continuo acreditando e do que eu acredito na curadoria, que a grande questão é, de fato... porque eu acho assim, tudo nasce dos filmes. Os filmes são a obra original, são a fonte de tudo isso, as obras de arte feitas. As obras de arte são feitas pelos seus realizadores a partir de um processo que já em si é bastante complexo, de coordenação entre ideias individuais, pessoais, condições práticas de realização, seja no sentido financeiro, seja no sentido tecnológico, seja no sentido de relações pessoais com o resto de uma equipe, com o mundo, etc., e resulta em obras que são muito complexas e que, em geral, ultrapassam profundamente, inclusive, o conhecimento que seus próprios realizadores conseguem ter sobre elas, porque inclusive eles não percebem as coisas que estão em jogo ali, muitas vezes para além do controle deles. Então eu acho que as obras de cinema são por natureza objetos multifacetados que permitem muitos olhares e muitas entradas. A partir do momento que isso é fato, o que eu acho que é interessante na crítica ou na curadoria será o momento em que ela, através de um gesto, seja um gesto de escrita, seja um gesto de programação conjunta, de colocação em determinadas janelas, em determinada ordem, etc, você permite que as pessoas tenham visões ainda mais diferentes do que as que a obra já em si, naturalmente, sozinha no mundo, permite. Isso é o que interessa pra mim, onde eu vejo o gesto, seja crítico, seja curatorial. O que importa não é a pessoa ser ou não ser alguma coisa, mas é ela ter o gesto. E aí pode ser o gesto criador do cinema, o gesto crítico, o gesto curatorial. É permitir que um público, seja ele qual for, um público leitor, um público que vai

a um festival, um público que vai ler o catálogo do festival, seja qual for, vai acessar aquelas obras de uma maneira diferente a partir desse gesto. Então isso que eu acho que é o mais interessante: de que maneira, a partir das obras, esses gestos permitem um olhar diferente. Assim como na crítica não me interessa o tipo que elenca informações ou a crítica que dá opinião pessoal simplesmente, “diz acho bom, acho ruim”, mas se ela consegue engendrar argumentos para que a partir deles eu consiga continuar tendo a minha visão, mas enxergar coisas que ampliam a minha visão; aí pra mim tá feito o gesto crítico. E a mesma coisa vale pro gesto curatorial: quer dizer, eu consigo ver os filmes sozinho, então se eu for a um festival pra ver um filme só porque o filme tá lá, beleza, só que não necessariamente quem colocou ele lá está me fazendo ver esse filme de uma maneira diferente a partir da experiência daquele festival. Se a pessoa consegue fazer isso, pra mim isso é um gesto curatorial, é uma forma de colocar os filmes em contato com o mundo de uma maneira que me faz ter que pensar ele de um outro jeito.

Como você entende que a Mostra Aurora impactou a produção brasileira naquele momento inicial? Pensando que o Cleber conta que no primeiro ano que ele esteve à frente da Mostra de Tiradentes, em 2007, ele via que muitos daqueles filmes que estavam inscritos não estavam entrando em outros festivais, não estavam fazendo parte do circuito de festivais brasileiros, ou pelo menos do circuito que tem esse entendimento de competição, digamos assim...

É, ou não entravam ou, em algum grau, nunca eram, digamos, o foco principal, né?

Isso, não eram protagonistas. Então minha pergunta seria um pouco referente a isso, quanto que ela impactou a produção brasileira, pensando primeiramente como ela captou essa demanda e, num segundo momento, se ela gerou também um outro tipo de demanda desses filmes.

É, não, legal que você completou porque eu acho que é isso. A grande qualidade que o Cleber teve naquele momento, que é uma qualidade dos grandes curadores ou dos grandes críticos hoje em dia, é de perceber alguma coisa que não nasce só dele. É como eu falei, o crítico ou o curador não é o criador original; o criador original são os realizadores e principalmente a partir das obras. Então o curador e o crítico vai ser tão melhor sucedido - no sentido até de uma importância histórica, de uma percepção de momento - quanto ele

conseguir ter a sensibilidade do que o mundo já está ali organizando e mostrando pra ele, mas talvez ninguém tenha ainda entendido de uma maneira mais prática. Então acho que essas coisas se misturam ali no trabalho da Aurora e do Cleber porque, num certo sentido, ele tá respondendo aos filmes que ele estava vendo e à realidade que ele estava enxergando no universo dos festivais em geral e nos filmes que ele estava recebendo, mas é claro que um gesto como esse reconfigura e passa a reverberar de outras maneiras na própria realização.

Então eu acho que sim, o gesto original é um gesto de percepção, mais do que de criação e, nesse sentido, é uma percepção muito fina. Mas por outro lado esse gesto, principalmente a partir do momento em que ele se estabelece com dois, três, quatro anos... o próprio Cleber falava muito disso, como até 2010, 2011, ele ainda achava que aquilo era muito incipiente e podia dar certo ou não dar certo, terminar ou não terminar, virar outra coisa ou não virar, e aí depois de um certo momento aquilo se institucionaliza como uma coisa importante, uma coisa com olhar, com viés, e uma coisa com uma função, e aí as pessoas começam a se relacionar com aquilo e surgem vários outros riscos - que eu acho que o Cleber sempre, tanto nos debates lá de Tiradentes, em que falava do processo curatorial, quanto em entrevistas, conversas pessoais, ele sempre foi muito consciente no momento a momento de que aquele gesto, e a Mostra de Tiradentes, e a Mostra Aurora passam a configurar parte de um determinado *status quo*, que não é o *status quo* geral, mas é um determinado *status quo*, e que tem riscos envolvidos nisso.

Como o Cleber mesmo falava, várias vezes pessoas que frequentam a mostra ou que às vezes exibem um filme de sucesso passam a achar que existe um formato daquela mostra e passam a fazer um filme já achando que é pra passar naquela mostra, e aí de alguma maneira a mostra pode passar a ser institucionalizada e, portanto, se repetir, parar de ter um gesto criador. Então ele precisava reinventar a mostra constantemente, não selecionar filmes muitas vezes, porque as pessoas provavelmente fizeram pensando que tal filme ia entrar lá, e aí por outro lado propor outros filmes que façam os espectadores, sejam os críticos presentes, seja o público, sejam outros realizadores, ter que repensar, “pô, mas então, isso daqui também é Aurora? De que maneira que isso é Aurora? O que que é a Aurora agora?”.

O que eu não consigo julgar, o que é impossível pra História julgar, é que a partir do momento que existe a Mostra Aurora, que existe esse espaço em Tiradentes, que Tiradentes ganha essa centralidade e essa energia que se concentra ali e tudo mais, é claro que as pessoas direcionam muito para ali, mas e se nunca tivesse existido a Mostra Aurora, nunca tivesse

existido a Mostra de Tiradentes, esses outros filmes não seriam feitos? É difícil dizer, porque será que esse gesto não se imporia como uma necessidade e uma coisa urgente do próprio audiovisual, que ia repercutir em outros lugares de outras maneiras? Será que coisas até anteriores a Tiradentes, como a Mostra do Filme Livre ou o Cine Esquema Novo, com outras caras, mas com outros recortes e não com a mesma capacidade de centralização, não iam conseguir talvez gerar iniciativas percebendo que existia um buraco, se esse buraco já não tivesse sido utilizado por Tiradentes? Será que a Semana dos Realizadores quando surge ia ser diferente e já não ia propor outra coisa? É difícil de dizer porque não tem um universo paralelo, só tem o que aconteceu.

Uma série de filmes e uma série de energias criadoras foram direcionadas para Tiradentes, para a Mostra Aurora, a partir do momento que ela se estabelece; disso não tenho dúvida. Mas acho que é difícil dizer o quanto isso tudo já não respondia ao seu tempo, como a própria Mostra Aurora responde. É um jogo complexo, é um jogo difícil e que não tem só causa e consequência muito direta e plena. Mas a partir do momento que ela existe e que ela se põe, ela passa a ser certamente uma peça importante desse tabuleiro como um todo pra realização de um determinado tipo de obra e, mais que pra realização, mas principalmente para um entendimento de que existia aquele espaço onde esse determinado tipo de obra teria uma repercussão e/ou uma importância que em outros lugares talvez não tivesse.

ANEXO D – Entrevista com Jaqueline Beltrame⁶⁸

Realizada de modo online em dezembro de 2019

Adriano Ramalho Garrett: Gostaria que você começasse falando sobre a criação do Cine Esquema Novo: quantas pessoas estavam envolvidas e qual era a principal motivação que vocês tinham?

Jaqueline Beltrame: Ele surgiu como projeto em 2001, com uma turma que na verdade era um grupo de internet, na volta de uma edição do Festival de Gramado. Poucos de nós já circulavam com alguns filmes na mostra competitiva oficial de curtas de Gramado. Longas nem pensar, mas era uma galera que estava produzindo curtas na época. Então poucos de nós tinham filmes na mostra principal de curtas, no Gauchão entrava um monte de filme, aquela mostra dos filmes gaúchos. E tinha na época a Mostra de Super-8, que ela era totalmente... não vou dizer que era segundo plano no Festival de Gramado, era outra coisa: em outro local, num outro horário, era totalmente independente a produção, e ali a gente via filmes mais experimentais. Mas no festival em si a gente via só uns filmes super caretas.

Por outro lado, tinha uma mostra em Porto Alegre que o Gustavo (Spolidoro), o Cristiano Zanela, a Aline Risoto que organizavam. Chamava Cinemeando no Garagem. Garagem era o bar. Era uma mostra feita num bar desses assim, sabe esse tipo de bar que hoje não existiria porque não seria permitido? Por essas questões mil de segurança. Um bar super legal com um palquinho, mas que tocava desde Replicantes até a banda punk que estivesse surgindo ou algo do tipo. Um banheiro que vivia transbordando, um bar podre, mas que todo mundo adorava. Aí no pátio desse bar tinha essa mostra. E a gente via desde pornô Super-8 da década de 70 ou anterior até as produções mais recentes que vinham de todo o país. Mas isso era só Super 8, aí tinha toda uma produção em vídeo que na época crescia mais, e que essas não circulavam em festivais. A gente podia ver quando conhecíamos quem tinha feito os filmes, ou o amigo do amigo mandava pra alguém, era assim que a gente via. Não circulava na internet, então alguém tinha que ter uma cópia do filme, tudo mais demorado um pouco.

68 Jaqueline Beltrame foi produtora executiva da Fundação Iberê Camargo, de edições da Bienal do Mercosul, e produziu exposições em locais como Santander Cultural e Instituto Ling. É uma das fundadoras, produtora e curadora do Cine Esquema Novo - Arte Audiovisual Brasileira, além de produtora executiva de cinema e projetos culturais em diversas áreas, em duas décadas de produção cultural. Em 2020, o longa-metragem *Irmã*, do qual é produtora, teve estreia mundial no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

Então a gente via que tinha uma produção experimental, independente do mérito dos filmes serem bons ou não, mas eram filmes muito diferentes. E a gente não via eles em Gramado; a gente via eles em outras mostras e em outros lugares. Então nesse grupo de internet em 2001 a gente começou a conversar sobre “ah, quem sabe a gente faz então algo”, e foi uma coisa bem casual, “quem tiver interesse em conversar sobre fazer um festival nosso, em Porto Alegre, pra mostrar uns filmes mais loucos, pode se encontrar dia tal na casa do Gustavo (Spolidoro)”. Então foi assim: uma pessoa que organizou pela internet, o Gustavo ofereceu a casa, e qualquer pessoa podia ir nessa reunião. Era aberto para quem estivesse naquele grupo de discussão. Na época fomos. Estavam, eu, o Gustavo Spolidoro, o Alisson Ávila, a Morgana Hissinger, tinha ida a Bia Werther, que era uma pessoa que nesse início também trocou umas ideias com a gente. Fizemos algumas primeiras reuniões, mas nem nome tinha ainda pro festival, era um grupo de pessoas conversando sobre outros filmes e sobre o que a gente podia fazer para fazer uma mostra ou o que quer que seja em Porto Alegre. Depois de um tempo esse grupo mudou, a Bia saiu do grupo. Isso ainda logo nos primeiros encontros. Então ainda em 2001 esse grupo de quatro pessoas (eu, Gustavo, Alisson e a Morgana), chegamos num consenso do que seria esse festival.

O que a gente tinha, na época, como um horizonte era o cinema marginal, que todo mundo adorava. Inclusive aqui no Sul a gente via os curtas produzidos super inspirados em Rogério Sganzerla, o Sganzerla foi nosso primeiro convidado. Na primeira e na segunda edições, a gente acreditava muito importante ter um homenageado para que desse a cara do festival naquele ano. Então no primeiro foi o Sganzerla, no segundo foi o Ruy Guerra, no terceiro a gente já abandonou isso. Uma das coisas que mudamos foi entender que a gente não precisava mais ter um homenageado para dar a cara para o festival...

Então em 2001 a gente começou a formatar conceitualmente, criar um nome - o nome demorou muito tempo pra vir. Aprender a escrever um projeto - e na época essa era minha parte, minha e da Morgana, que era uma das produtoras - para lei de incentivo, a gente nunca tinha feito nada disso. E aí foi o seguinte: formatou o projeto, conseguiu patrocínio, isso foi na primeira edição, em 2003. Então ele passou dois anos sendo pensado até acontecer. E na primeira edição a gente ainda tinha essa separação de curta, média, Super 8, 16mm, 35mm, vídeo. Tinha essas categorias ainda, sabe? Mas a gente não tinha nenhum critério, nenhuma barreira de “ah, o que a gente não quer selecionar”. O que a gente sabia que não ia exhibir era

um filme super linear, tradicional, que a gente pudesse ver nesses outros festivais que a gente estava acostumado a ver e que a gente achava careta.

Foi um ano em que a gente exibiu mais de 100 filmes em competição, porque realmente a gente queria exibir o maior número de filmes que tivessem algo diferente. Claro que a gente depois foi aprimorando e transformando numa curadoria de fato. Quando a gente foi vendo que já cumprimos esse papel de exibir muitos filmes diferentes, ousados, criativos, não necessariamente todos eles são bons, então vamos pensar no que é uma curadoria para o Cine Esquema Novo. E assim a gente foi indo pra segunda, terceira edição...

Hoje ele é muito diferente do que ele era na primeira. Mas a gente ainda segue buscando algo que surpreenda a nós mesmos, a nós os curadores. Hoje a Morgana não faz mais parte do grupo. Depois de uns anos o Cine Esquema Novo virou uma associação, que é a CINDE, a gente teve que ir formalizando cada vez mais. E daí a Morgana saiu da associação. O Alisson é nosso sócio ainda, mas há algumas edições ele não trabalha com a gente, está na sociedade mas não faz curadoria; outras pessoas fazem a comunicação, que era a parte dele. E o Ramiro entrou como sócio, acho que em 2011. E há duas edições o Vinicius Lopes entrou com a gente na curadoria, especificamente para fazer a curadoria dos filmes da mostra competitiva.

E aí você falou que teve um período em que efetivamente começou-se a se configurar uma necessidade de curadoria. Queria que você falasse um pouco mais sobre isso. Quando que essa terminologia surgiu entre vocês? Como esse trabalho foi se modificando?

Eu não me lembro quando a gente começou a chamar de curadoria. Talvez tenha sido desde a primeira edição, mas de fato tem uma diferença muito grande de amadurecimento de processo de trabalho. Pra começar, nas primeiras edições não era a gente que fazia curadoria. Era assim: a gente recebia todas as inscrições, aí se fazia uma triagem do que era filme que não passaria no Cine Esquema Novo, daí dessa parte o Gus (Gustavo Spolidoro) participava. A gente assistia também, mas era o Gus que fazia com mais duas pessoas convidadas. Então dali eles tiravam tudo que era filme que realmente não passaria no festival. Filme careta, linear, que não tem nada de novo, nenhuma proposta que pudesse chegar próxima de um filme ousado, experimental, criativo, não tinha nada. Esses nem iam pro júri que depois fazia a seleção final do que ia para o festival. Esse júri final não tinha nenhum de nós sócios como

parte dele. Ele era feito por outras pessoas do meio que a gente convidava. E a gente aí já tentava fazer um conjunto de pessoas que não fossem só diretores, produtores ou críticos, a gente sempre tentava colocar alguém que era das artes visuais junto.

No primeiro ano foi assim, no segundo ano foi assim. Olha, eu acho que foi lá pela quarta edição que nós começamos a fazer a curadoria do festival. Mas demorou um tempo pra gente... até teve um ano em que a gente acho que os filmes... não eram os filmes que a gente teria selecionado. A gente sabia de outros filmes que tinham se inscrito, porque aí já era acho que pela quarta edição. Aí a gente já viajava bem mais, já via muito mais produção, já conhecia muito mais gente, então a gente sabia de filme que tinha se inscrito, que a gente teria selecionado, e que não tinha sido escolhido pelo júri que a gente chamou pra fazer o festival. E daí a gente chegou à conclusão de que ninguém poderia fazer esse trabalho melhor do que a gente.

Então nós não éramos os curadores desde a primeira edição. A gente dava uma diretriz para essas pessoas, mas não era a gente que fazia curadoria. E acho que foi lá pela quarta ou quinta edição que assumimos a curadoria, e não chamávamos mais ninguém pra trabalhar com a gente nesse processo de escolha dos filmes. Aí nessa época tinha a Morgana fazendo a curadoria, não tinha ainda o Ramiro. De todos nós, acho que a única pessoa, desde que nós todos viramos curadores, que fez todas as curadorias fui eu.

Teve um amadurecimento de a gente entender que “tá, já cumprimos o papel de ser uma janela de exibição para um grande número de trabalhos experimentais, agora de fato a gente tem que refletir melhor sobre o que a gente está exibindo”. Acho que o último momento disso talvez tenha sido o da união das artes visuais com cinema.

E pensando um pouco essa relação, tanto entre os filmes quanto entre esses trabalhos mais híbridos que fazem parte das artes visuais, o quanto que a questão da programação - o modo que os filmes estão dispostos - seja numa mesma sessão ou num mesmo dia, foi se afinando nesse sentido da curadoria, com a relação entre eles promovendo novos significados? Como que isso foi passando pelo trabalho e amadurecendo?

No início eu lembro que a gente fazia muito aquilo de “ah, esses filmes falam sobre o mesmo tema, vamos colocá-los na mesma sessão”, é uma coisa que a gente não faz mais hoje, a gente tenta achar pontos de comunicação entre eles que não seja o óbvio. Por exemplo,

(filmes com) temática LGBT nunca estarão na mesma sessão. E isso parte de uma conversa entre todos nós. Um propõe algo e o outro fala “não, mas acho muito redundante essa mostra aqui com esses filmes juntos um do lado do outro”. Aí leva mais uma semana, todo mundo quebrando a cabeça, “esse filme não pode entrar aqui porque se esse ficar com esse vai estragar a sessão, vai anular esse filme, vai dar outro peso pra sessão”. Então a gente tem um super trabalho nisso que é bem diferente do que era no início. No início a gente pensava pelas temáticas. Sem contar que na primeira edição tinha divisão de bitola, né, e logo na segunda já não tinha mais. Mas a gente tinha, por exemplo, “ah, esses filmes todos têm um viés mais videoarte”, lá no início né, “vamos colocar todos na mesma sessão”. Hoje a gente parte do princípio oposto, que é não colocar o óbvio.

E como a gente também trabalha com as videoinstalações, tem muito de pensar em como seria a experiência do espectador vendo esse filme num outro local, que não a sala de cinema, e vice-versa. Já aconteceu o oposto também, de falar com artista e pedir pra exibir na sala de cinema, e vir uma resposta: “ai, sala de cinema não, prefiro outro trabalho” ou “ah, pode ser, mas vou repensar o corte”. Acontece isso, esse diálogo, já aconteceu mais de uma vez, de ter uma mudança no filme, inclusive quando a gente faz uma proposta de como exibir.

Acho que isso que você falou, essa afinação no modo de pensar a disposição dos filmes na programação, vem muito de uma história recente da curadoria em alguns festivais de cinema brasileiros. É algo que tem muito de empírico, de ir testando o que funciona e o que não, e a partir da experiência dos anos ir refinando essa ideia de curadoria.

É exatamente isso, e a gente lembra de erros que a gente cometeu. Quando a gente vê um erro que a gente comete, aquilo fica muito gravado né, mais do que os acertos, então a gente sempre tenta trabalhar naquilo que... nos últimos anos, por exemplo, não tem acontecido de “ah, aquele filme não precisa ter sido selecionado”. A gente tinha muito isso nos primeiros anos. Ou quando a gente via, projetava as sessões, a gente pensava “bah, esse filme não podia ter entrado”. Isso não acontece mais nos últimos anos. E é a experiência. A experiência e muitas cabeças pensando. Acho que isso é muito bom. Não temos uma pessoa que responde pela curadoria, ninguém é mais importante que ninguém no sentido da decisão final. Então às vezes é um trabalho bem exaustivo, como, por exemplo, montar grade.

A gente passa meses fazendo a curadoria. Tem as inscrições, tem a pesquisa que a gente faz, a gente tem todo o diálogo que a gente estabelece de como nós vamos exhibir esse filme e às vezes esse diálogo acontece sem que nem antes tenha sido feita a seleção. A gente começa uma conversa de “ai, já pensou de mostrar esse filme de outra maneira?”. Então depois de ter todo esse processo, a gente passa um mês, acho que até mais, tentando montar a grade, porque é um trabalho feito por quatro pessoas. Então às vezes parece que está pronto e um de nós diz “não, isso aqui realmente não vai funcionar”, e daí refaz, e pra refazer uma tem que refazer a outra, porque não é só uma sessão que se mexe, quando se mexe uma tem mais de uma. Então é isso: um trabalho empírico e um trabalho de várias pessoas.

Teve um artigo recente, não sei se você leu, que saiu no site Calvero⁶⁹, falando sobre curadoria, usando a expressão "desprofissionalização da curadoria", e ele comenta mudanças nas equipes de curadoria de alguns festivais mais tradicionais, como Brasília e Gramado, em 2019. Pensando um pouco nisso, me parece que há dois polos, talvez, pra gente pensar a curadoria, que estou chamando de curadoria *stricto sensu* e curadoria *lato sensu*. Você acha que essa discussão que a gente está tendo agora, por exemplo, da grade de programação, esse cuidado de ficar um mês pensando em como dispor os filmes, você acha que muitos festivais ainda não tem isso?

Olha, eu acho que sim. Eu inclusive já presenciei isso, sem citar nomes. Já vi como outros festivais fizeram seleção de uma maneira que nossa, eu jamais faria, muito diferente do que a gente faz. Desde o tempo de assistir os filmes, do pouco tempo para fazer aquilo, de uma grade montada por outras pessoas que não aquelas que fizeram aquela curadoria ou aquela seleção, aquela programação, o nome que se dê. Mas, sabe, um trabalho assim, fragmentado... que era como a gente fazia no início. Um trabalho assim, que fazia uma triagem, que a gente chamava pra tirar aqueles filmes que não faziam o nosso perfil; uma outra equipe que fazia a seleção; e uma outra equipe que montava a grade. É muito despersonalizado isso.

Por mais que nós sejamos quatro pessoas. São quatro pessoas que discutem, que têm gostos diferentes, parecidos mas nem sempre, são pessoas com históricos profissionais diferentes, mas nós quatro sabemos muito bem o que é o Cine Esquema Novo. Então, nesse momento em que estamos discutindo juntos, a gente vai discutir em vários momentos, mas a gente sabe, no fim, o que a gente quer exhibir. Desde a primeira inscrição a gente tá

69 Disponível em: < <http://calvero.org/a-desprofissionalizacao-da-curadoria-cinema/> >. Acesso em: 10 mai. 2020

trabalhando juntos até a grade final. Eu sei que pra gente é isso que importa, pra gente é esse o tipo de trabalho que a gente quer fazer. E eu sei que outros festivais não trabalham assim.

É uma coisa meio romântica, mas acho que pra gente faz todo sentido, que é voltar a pensar que a gente faz um festival em que a gente gostaria de ir. Então, do início ao fim, pra gente é natural que seja um ofício nosso isso, dos criadores do festival. E tem a questão do tamanho dele, que é um tamanho que permite que a gente faça isso, que permite que eu me dedique meses à curadoria e depois mais meses à produção. Possivelmente, se ele tivesse um grande orçamento e fosse numa cidade maior, com mais público querendo consumir cultura, eu passaria a produção para outra equipe, mas não a curadoria.

ANEXO E – Entrevista com Junia Torres⁷⁰

Realizada de modo online em dezembro de 2019

Adriano Ramalho Garrett: O *forumdoc.bh* foi criado em 1997, pouco antes do enorme aumento do número de festivais de cinema ocorrido no cenário brasileiro dos anos 2000. Ele é o único evento surgido nos anos 1990 que estou incluindo nessa minha pesquisa sobre curadoria. Pensando nisso, eu queria que você comentasse um pouco sobre esse início do festival. Vocês tinham clara essa ideia de curadoria em cinema? E de onde veio esse desejo de estabelecer esse novo espaço de reflexão e pensamento que o *forumdoc.bh* representa?

Junia Torres: Sempre existiu um conceito do *forumdoc* que vinha dessa relação entre antropologia e cinema. Nós três que fundamos o festival [*além de Junia, compõem esse grupo Ruben Caixeta de Queiroz e Paulo Maia*] temos formação em Antropologia, fazemos pesquisas nessa área. O Ruben se formou em um doutorado na França e estava de volta há pouco tempo ao Brasil, então a gente estava muito interessado nessa ponte da antropologia com o cinema, em particular do documentário com a antropologia. E não existia muito essa experiência de mostras fazendo essa relação. Tinha a importante Mostra Internacional do Filme Etnográfico, a qual nós frequentamos e ficamos mais animados de criar aqui em Belo Horizonte algo que pudesse nos aproximar dos filmes que estivessem nessa interface.

Evidentemente, sempre que falamos em antropologia, a gente pensa em diversidade cultural, em novos paradigmas de pensamento, não ocidentais etc. Então a gente estava muito interessado nos filmes que pudessem nos aproximar da alteridade, de outras formas de ser, de pensar, de estar no mundo. Mesmo que naquele tempo a gente não se tratasse como curadores, já existia toda uma organização conceitual que enformava o festival nesse sentido.

Em que momento vocês passam a se autodenominar como curadores?

70 Junia Torres é documentarista e antropóloga. Integrante da Associação Filmes de Quintal. Fundadora, organizadora e curadora do *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte em 22 edições. Curadora das mostras Cinema, Território Ameríndio (2017), Política e Palavra no Documentário (2016) e Mekukradjá: encontro de realizadores e escritores indígenas (2016-2018). Realizou, em codireção com Isabel Casimira, o documentário *A Rainha Nzinga Chegou*, exibido na Mostra Aurora em 2019.

Olha, eu não saberia dizer exatamente quando esse termo entrou no festival. Eu acho na verdade que por mais que o forumdoc tenha essa particularidade da ponte com a antropologia, acho que a gente não aposta muito nessa ideia de curadores, sabe? A gente não tem curadores permanentes, mas temos um coletivo, um grupo que é relativamente extenso. Essa curadoria circula entre os membros desse grupo, mas também a gente convida às vezes pessoas de fora para colaborar, sobretudo na seleção das mostras contemporâneas, mas as mostras que talvez mais tenham esse viés conceitual, que poderia ser chamado de curatorial, são sim realizadas por membros do coletivo, mas elas também circulam entre nós, entre as várias pessoas. Então talvez seja um conceito mais coletivo de curadoria que nos interesse.

Tem uma coisa que eu acho que é interessante pra pensar em como essas mostras são organizadas, e que diz um pouco disso que eu estou falando: a gente faz uma assembleia anual em que são apresentadas pelos diferentes membros do coletivo as suas propostas de mostras para a próxima edição, e isso é votado por todos. Qual temática, qual autor, qual conceito vai guiar a edição dessa mostra conceitual naquele ano. Então por isso que eu digo que é uma curadoria mais coletiva de certa maneira, porque ela tem que passar também por essa escolha, que é amplamente coletiva, percebe? Não estamos muito preocupados com uma certa questão de curadoria no sentido de que alguns curadores individuais vão apontar a direção do festival. Claro que a gente tem um perfil, tem uma assinatura....

É um grupo de quantas pessoas?

Nós somos 30 pessoas. Nem sempre todas estão nessa assembleia, mas no mínimo tem 20 pessoas. A cada ano, a cada edição. E essa votação define a curadoria do que chamamos de mostra temática, ou autoral. Porque a estrutura do forumdoc se repete. Sempre são duas mostras contemporâneas, uma brasileira e uma internacional. Ano passado (2018) a gente não fez uma mostra internacional contemporânea por causa de recursos: é a mostra mais cara, então a gente às vezes tem que pagar direitos de filmes e tem que produzir tudo, etc. Mas no geral a estrutura do festival é assim: são duas mostras contemporâneas, uma mostra conceitual, seja temática ou retrospectiva de um autor, e uma mostra de sessões especiais, que são filmes que a gente quer passar, mas que não necessariamente estão dentro do conceito que essa mostra privilegia. Então na verdade curadoria, curadoria mesmo acho que a gente pode chamar a dessa mostra temática, e que é votada. Então, de certo modo, eu acho que a gente

garante uma espécie de coletivo, de curadoria coletiva nessa forma de organização do festival.

O quanto você acha que o estabelecimento dessa estrutura que você colocou, que se repete ano a ano, foi importante para o festival estabelecer a sua identidade, o seu perfil... calcar o seu lugar de importância nesse circuito muito grande de festivais brasileiros?

Acho que o que nos diferenciou foi primeiro a continuidade. Durante todos esses anos a gente conseguiu se manter. Mas acho que também tem a ver talvez com o caráter mais reflexivo do festival, que está no próprio catálogo, nos textos, em tentar fazer o máximo possível de sessões comentadas. Tem um seminário de cinco dias dentro do festival, que não é um seminário que trata das questões de cinema e de produção, em geral ele está falando das temáticas mais antropológicas. Então o forumdoc tem esse caráter mais conceitual de aproximação com a antropologia e com filmes que formalmente fogem, na medida do possível, de um cinema mais comercial e de formas mais estabelecidas na construção dos filmes.

No começo houve muito estranhamento por esse conceito de aproximação com a alteridade, que acho que hoje se mantém no interesse pelos lugares de onde vem os filmes. Tem muitos filmes que deslocam essa questão do autor, o cinema indígena, o cinema negro, o cinema de periferia. E isso um pouco parece que se tornou uma tônica, uma conquista desses sujeitos e desses grupos, e esse cinema de repente virou um cinema interessante para todo mundo, de forma que já estava, já está no campo dessa pesquisa do forumdoc há 23 anos.

Acho que ganhamos uma respeitabilidade em função de manter um conceito, e aí você pode falar "um conceito que organiza, que enforma as curadorias das mostras?" Sim, que eu acho que foi a maior intenção, de certa maneira; desse perfil, desse conceito, pelo qual a gente alcançou uma especificidade, uma singularidade e um respeito num campo muito cheio de festivais, igual você mesmo diagnosticou. Eu acho que, claro, isso tem a ver com estrutura, mas eu acho que tem mais a ver com manutenção de um conceito, e de um conceito que é reflexivo, que é discutido, e que a gente procura fazer isso também pelo catálogo, também pelo seminário.

Fazendo algumas entrevistas para o mestrado, conversei com a Amaranta Cesar, do CachoeiraDoc, e com o Henrique e a Marcela Borela, do Fronteira, e em ambos os casos foi apontada uma influência do forumdoc.bh na criação desses festivais, sobretudo pelo modo como ele propõe os encontros, o catálogo, a reflexão. E isso de alguma maneira vai reverberar em outros eventos também, né?

Acho que no caso desses dois festivais são duas pontas diferentes que os ligam. Tem essa ponta comum, que é exatamente o que você comentou. E tem outra que é o seguinte: o CachoeiraDoc é um festival de documentários. Claro, "documentário" no sentido lato, tem os híbridos, etc., mas é um festival que se interessa pelo documentário recente, sobretudo o documentário recente brasileiro. Mas também tem o interesse nessa coisa da alteridade. A Amaranta Cesar é pesquisadora de cinema africano, e quando ela veio ao forumdoc pela primeira vez foi justamente com esse interesse. Então tem essa ponte da alteridade do documentário que o CachoeiraDoc puxou. E eu acho que o Fronteira puxou esse interesse pela forma não convencional de constituir filmes. O catálogo do Fronteira é muito parecido com o nosso. Eles fazem questão de produzir textos inéditos, de convocar a crítica pra pensar os filmes que estão sendo lançados. Cinema não é só fazer filme, é pensar sobre os filmes, escrever sobre os filmes... tudo isso é constituir um campo de cinema. Então é interessante que esses festivais tenham se ligado nessa questão da produção de textos, do catálogo, de promover encontros e seminários. Eu acho que é uma influência muito positiva nesse sentido.

Como estou estudando um pouco mais detidamente a Mostra Aurora, eu queria fazer assim uma espécie de contraposição pensando no tamanho do forumdoc. Enfim, ele ocorre numa capital e se eu não me engano é só no Humberto Mauro, é isso? Ou em outros lugares?

Realmente acontece praticamente numa sala só a mostra principal. A gente faz em outras salas um número pequeno, cinco sessões, seis sessões, frente a 40 sessões que a gente organiza no Humberto Mauro. Então é praticamente um festival de uma sala só.

Me parece que isso traz também uma força pro festival no sentido de tornar aquela sala o centro do festival, um lugar em que as pessoas vão assistir aos filmes, vão debatê-los. Então, eu queria que você falasse um pouco se em algum momento vocês pensaram que o festival deveria ter, por exemplo, um tamanho maior, seja em número

de salas, seja em tentar expandir, por exemplo, o número de realizadores e críticos vindo para o festival. Ou se vocês sempre acreditaram que o festival tinha mesmo esse espaço que não necessita de um grande número de salas, mas que essa centralização dos eventos gera toda essa dinâmica característica do festival?

Acho que é uma decisão de se manter menor. Aliás, esse foi um conselho do Jean-Claude Bernardet, que ele me deu muito tempo atrás, em uma época em que a gente aumentou o festival em termos de dias; foram mais de duas semanas, uma loucura, um festival de 20 dias. Por que qual é a ideia de fazer numa sala só, Adriano? É para que as pessoas possam, se elas conseguirem ou quiserem, assistir tudo do forumdoc. O forumdoc é pensado também como uma proposta completa, como uma proposta em que as mostras, os filmes, as presenças, os seminários, eles vão se articular em uma peça, entendeu? Onde a grade de programação faça sentido. Elas têm uma articulação interna, pelo menos a gente propôs que isso aconteça. Então a gente acha importante que a pessoa não fique naquela correria que eu vivi, por exemplo, quando frequente o *É Tudo Verdade*. Você quer ver a retrospectiva do clássico, mas você também quer ver o filme raro internacional que você não vai conseguir ver, e aí você fica perdidão correndo de um lugar para outro, não consegue encontrar as pessoas, não consegue aprofundar reflexões. Então o que você falou tem muito a ver, acho que a gente está concentrado num espaço que permite que as pessoas possam assistir a todo festival, ficar mais juntas no espaço, que é um espaço muito querido, um cinema público, a sala Humberto Mauro, que nos formou, como uma sala de cinema de arte. A casa já é um conceito, a gente não entrou num cinema comercial, a gente não fez num cinema de rua de tela, a gente entrou num lugar que já tinha uma história. E nós procuramos responder à história daquele espaço. De fato, o Cine Humberto Mauro é muito referencial pra gente. Talvez se ele não existisse a gente não conseguiria nem ter levantado o forumdoc.

Mas, por exemplo, do ponto de vista das presenças, a gente sim, sempre quis investir mais na vinda, por exemplo, dos críticos, dos pensadores. Mas o que acontece? A gente mal consegue trazer todos os realizadores. Esse ano eu consegui um aporte pra trazer os realizadores uma semana antes do forumdoc. Então claro que muitos já não podiam mais vir, não tinham mais agenda, as passagens foram caríssimas. Então existe algum problema no desenho de produção que nos impede também... Então são duas coisas distintas: uma é não expandir pra outras salas; aí sim, é um desejo do festival ser menor. A gente não quer contratar uma produtora profissional fora do grupo que pensa e organiza o festival, a gente não quer.

Então também não dá pra fazer gigante porque a gente não quer contratar uma empresa produtora, logística, nada disso, a gente gosta de a gente mesmo fazer.

As pessoas que a gente tem convidado pro forumdoc, que gostam de vir pra cá, tem a ver com isso, de ser menor, de ser essa sala, de poder ter tempo de acompanhar toda a programação, mas também tem um sentido de que a gente pode receber as pessoas. Assim, nós que organizamos o festival, que pensamos o festival, que temos coisa pra dizer sobre o festival, queremos receber as pessoas, queremos trocar com as pessoas que vêm. E não contratar um executivo ou uma equipe de produção gigante, isso não tem como, não tem mistério, é manter o festival menor mesmo. Se não você perde essa oportunidade, de que os encontros...de que nós próprios participemos dos encontros que são gerados pelo forumdoc. Então, nesse sentido a gente não quer expandir.

No sentido dos convidados acho que há um contraponto muito grande com Tiradentes, que é um festival que já existia quando o Cléber Eduardo chegou na curadoria, um festival que já tinha todo um aporte de produção, podia trazer muita gente tanto da crítica como dos realizadores, e me parece que isso também foi fundamental para que uma mostra como a Aurora pudesse ter a continuidade que teve né?

Ah, com certeza, acho que sim. E também apostaram no perfil de filmes, né, uma espécie de lacuna que existia do cinema recente brasileiro mais autoral. Filmes novos, o próprio nome da mostra. Então acho que existia essa lacuna e o Cleber Eduardo conseguiu fazer um desenho bom de curadoria. E, claro, com grana pra trazer todo mundo. Mas, de fato, em termos de tamanho de mostra, de desenho de produção, com o forumdoc, é incomparável. Tiradentes é um festival grande.

O fato de a gente realizar em Belo Horizonte nos coloca completamente escondidos, entendeu? A Mostra de Tiradentes traz a imprensa pra dentro de Tiradentes, é isso que você falou, entendeu? E a gente nunca conseguiu... Se a gente tivesse mais grana eu não sei se a gente ia trazer os realizadores internacionais ou se a gente ia trazer imprensa, provavelmente a letra A. Críticos, quando pôde, a gente trouxe e tal. Mas esse investimento nos jornais ou agora nos sites, o problema é que a gente não entende muito disso, sabe? Nosso festival é meio assim, meio acadêmico, meio velho, não sei (risos). A gente não tem essa expertise do marketing. Você vê, durante 22 anos, 23 anos, nós tivemos uma matéria na *Folha de S. Paulo*

até hoje. Uma! Porque é um festival realizado em Minas Gerais, Belo Horizonte, fora do eixo Rio/São Paulo, que tem uma visibilidade muito restrita. A primeira vez que o forumdoc foi para o Itaú Cultural em São Paulo - a gente está fazendo agora uma mostra já há três anos com eles - deu em todos os jornais de São Paulo, noticiaram o festival. Porque estava na Avenida Paulista. Então é uma forma também como a imprensa lida, invisibiliza, apaga o que acontece fora do eixo Rio/São Paulo.

ANEXO F – Entrevista com Marcelo Ikeda⁷¹

Realizada de modo online em novembro/dezembro de 2019

Adriano Ramalho Garrett: A primeira pergunta que quero te fazer se refere justamente à questão da definição: o que seria um curador ou uma curadoria em cinema? Pensando especificamente no caso dos festivais. Eu separei alguns trechos, vou ler trechos curtos de duas declarações em entrevistas. Uma delas é do Cleber Eduardo, numa entrevista que ele deu para a Cinética logo quando ele entrou para a equipe de Tiradentes, em 2007. Ele falava assim: "acho que, a rigor, não exista a figura do curador e nem o conceito de curadoria nos festivais de cinema do Brasil". Um outro trecho que queria citar é de 2019, de uma entrevista que fiz com o Victor Guimarães. Ele fala assim: "Se não há uma certa estabilidade é até difícil falar de curadoria. Tem uma série de festivais no Brasil que você não pode falar que eles têm curadoria, são festivais que a cada ano respondem aos filmes que são enviados, mas que não têm um pensamento curatorial." Eu citei esses dois trechos porque, lendo o seu artigo par o livro do Gabriel Menotti, vejo que você não faz essa distinção entre festivais que teriam ou não uma curadoria. Então eu queria começar te perguntando: como você define curadoria em cinema? Há algumas características que fazem com que seja possível definir se determinado trabalho constituiu uma curadoria ou não? O que você acha que é preciso haver para que possamos afirmar a existência dessa curadoria? E também pensar um pouco nos termos que vêm sendo colocados no debate nesses últimos anos: tem o termo "curador", tem o termo "diretor artístico", o termo "programação/programador" ou "seleção/selecionador". Então, como que você diferencia esses termos que são colocados? São partes da mesma coisa ou termos que você enxerga de modo separado, mas que no conjunto podem formar o que entendemos como curadoria.

E, pegando esse gancho, pergunto se você entende que nos festivais brasileiros dos anos 60,70 e 80, pegando como referência o Festival de Brasília, que começou em 1965,

71 Mestre pelo PPGCOM da Universidade Federal Fluminense (UFF), com dissertação sobre políticas públicas do audiovisual brasileiro a partir dos anos 1990. Trabalhou na Agência Nacional do Cinema (Ancine) entre 2002 e 2010, ocupando diversas funções. Crítico de Cinema, escreveu para variados veículos, especialmente na internet, como ViaPolítica, Claquete, CurtaoCurta, Revista Etcetera, mantendo o blog Cinecasulofilia (www.cinecasulofilia.blogspot.com) desde 2004. Foi curador da Mostra do Filme Livre por dois períodos (2003-2013 e 2016-2017).