

# Novas características curatoriais em festivais de cinema brasileiros contemporâneos no século XXI


## New curatorial characteristics in contemporary Brazilian film festivals in the 21st century



GARRETT, Adriano Ramalho\*

 <https://orcid.org/0000-0001-5195-9623>

SCHVARZMAN, Sheila\*\*

 <https://orcid.org/0000-0003-1593-4925>

**RESUMO:** Levando em conta a história da exibição filmica e o papel de festivais de cinema na divulgação de obras, formação de públicos e incentivo a realizadores, propomos neste artigo historicizar e conceituar as transformações do trabalho de seleção e programação de filmes em festivais de cinema brasileiros no século XXI, quando o termo “curadoria” se tornou mais usual. Divididos entre os conceitos de curadoria *lato sensu* (a existência de alguma forma de seleção e programação) e *stricto sensu* (características como recorte conceitual, a publicização do trabalho curatorial, o pensamento de conjunto, o entendimento histórico, a especialização e a continuidade), destacamos o trabalho curatorial do *forumdoc.bh*, da *Mostra do Filme Livre*, do *Cine Esquema Novo*, da *Semana dos Realizadores*, do *CachoeiraDoc* e da *Mostra de Cinema de Tiradentes*, situando-os no contexto das mudanças no audiovisual brasileiro no período, que incide na ampliação de produtores e públicos e na maior diversidade de vozes que passam a se expressar.

**Palavras-chave:** Curadoria em cinema; Cinema Brasileiro Contemporâneo; Festivais audiovisuais; Exibição cinematográfica; Estudos de festivais de cinema.

**ABSTRACT:** Taking into account the history of film exhibition and the role of film festivals in publicizing artworks, educating audiences and encouraging filmmakers, we propose in this article to historicize and conceptualize the transformations of the work of selection and programming of films in Brazilian film festivals in the 21st century, when the term “curation” became more common. Divided between the concepts of *lato sensu curatorship* (the existence of some form 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 the curatorial work of *forumdoc.bh*, *Mostra do Filme Livre*, *Cine Esquema Novo*, *CachoeiraDoc* and *Mostra de Cinema de Tiradentes*, placing them in the context of changes in Brazilian audiovisual in the studied period, which is marked by a greater diversity of voices.

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

Recebido em: 11/02/2022  
Aprovado em: 21/04/2022

\* Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo-SP. Este artigo é proveniente da dissertação do autor, GARRETT, Adriano Ramalho. A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: Festivais de Cinema e o caso da *Mostra Aurora* (2008-2012). Dissertação. (Mestrado em Comunicação). São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2020. Disponível em: E-mail: [adriano@cinifestivais.com.br](mailto:adriano@cinifestivais.com.br)

\*\* Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas-SP. Pós doc em Mídias pela Unicamp. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, atuando na linha de Pesquisa de Processos Midiáticos na Cultura Audiovisual. E-mail: [sheilas1000@outlook.com](mailto:sheilas1000@outlook.com)



## Introdução

A primeira década do século XXI representa uma transformação significativa para o circuito audiovisual brasileiro. A produção de filmes nacionais de curta, média e longa-metragem aumenta exponencialmente, o que ocorre no contexto de mudanças como o barateamento dos custos de produção e pós-produção devido à tecnologia digital; à criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001; ao aumento e à descentralização de recursos públicos destinados à atividade cinematográfica (por meio de editais ou leis de incentivo); e ao crescimento, também acompanhado de uma descentralização, da oferta de cursos de formação, tanto universitários quanto de especialização.

Em paralelo ao aumento da produção de filmes, ocorre também uma expansão nunca antes vista do número de festivais de cinema brasileiros. Em 1999, existiam no país 38 eventos do tipo com proposta de periodicidade regular, número que saltou em 2009 para 243 (LEAL; MATTOS, 2011, p. 22), um crescimento de mais de 500%. Esse grupo amplo de eventos tem papel importante para a exibição e difusão de filmes brasileiros que, em sua maioria, possuem dificuldade para chegar ao circuito comercial e, quando chegam, muitas vezes são vistos por um público total inferior ao das exibições anteriores em festivais.

Nos levantamentos que realiza sobre festivais de cinema brasileiros, o pesquisador Paulo Corrêa aponta que 2020 foi o ano com o menor número de festivais no período entre 2016 e 2021, com 241, enquanto 2021 foi aquele com o maior número de eventos do tipo – ainda que em grande medida, realizados *online* por conta da Pandemia da Covid-19, o que barateia os custos –, com 377 (CORRÊA, 2022, p. 10). Constata-se a partir desses dados que o *boom* na ocorrência de festivais no Brasil não foi um fenômeno passageiro localizado no início dos anos 2000; o número anual de festivais de cinema brasileiros permanece até hoje, de forma contínua e sustentada, na casa das centenas.

Na pesquisa acadêmica brasileira, esse corpo heterogêneo de festivais começa a ser estudado com mais regularidade em anos recentes. Na apresentação do dossiê *Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas – Volume 1*, publicado pela *Rebeca – revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual* em sua edição do segundo semestre de 2021, as pesquisadoras Izabel Cruz Melo, Tetê Mattos e Juliana Muylaert fazem um levantamento bibliográfico sobre o tema dos festivais audiovisuais nos anos 2010, listando trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado, artigos e livros, além da criação do grupo de pesquisa *Festivais de cinema e audiovisual: história, políticas e práticas* (MATTOS; MELO; MUYLAERT, 2021, p. 13).

No artigo *Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros*, Tetê Mattos propôs uma divisão dos festivais audiovisuais brasileiros em quatro categorias: Festivais de Estética, nos quais “[...] a experiência artística se dá mais em torno da forma do que sobre a função da obra”; Festivais de Política, focados “[...] em questões relacionadas a uma determinada militância, como questão feminina, questão étnica, questão ligada à sexualidade ou à classe social, entre outros”; Festivais de Mercado, “mais preocupados com a troca, com a comercialização, com a satisfação do público interessado, tratado de certa forma como clientes/espectadores”; e Festivais de Região, “que apresentam uma produção mais diversificada e uma tendência que procura privilegiar a produção local” (MATTOS, 2013, p. 123).

Neste artigo abordaremos os chamados Festivais de Estética e aos Festivais de Política, pois estão situados nestes grupos eventos que procuram moldar suas identidades particulares a partir de novas características curatoriais: *forumdoc.bh* (MG), *Mostra do Filme Livre* (RJ), *Cine Esquema Novo* (RS), *CachoeiraDoc* (BA) e *Mostra de Cinema de Tiradentes* (MG). No entanto, entendendo que, de 2013 a 2022, o que era considerado nicho (filmes realizados por minorias de poder, como mulheres, pessoas negras, LGBTQIA+s e indígenas) passou a ocupar o centro de visibilidade e reconhecimento da maior parte dos festivais brasileiros, e também que uma análise estética não pode tratar forma e conteúdo como entes dissociados, preferimos utilizar o termo *festivais estético-políticos* para se referir a esses eventos.

### A curadoria em questão

Para chegarmos ao objetivo central deste artigo – isto é, estabelecer características que, em conjunto, compõem aquilo que denominamos como *curadoria stricto sensu* –, pensamos ser necessário pontuar nosso entendimento sobre o uso dos dois termos mais populares para tratar da atividade na atualidade: “programador” e “curador”.

No campo dos estudos acadêmicos sobre 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 – função para a qual a autora acha mais adequado o termo

“agendar”/*scheduling* do que “programar”/*programming* (DE VALCK, 2012, p. 26). Neste artigo, 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 homônima.

Todavia, 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*), nesse 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 cinema como o *Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo*, o Curta Cinema e o Festival do Rio, entretanto, normalmente surge associado a mostras isoladas e com caráter retrospectivo dentro de uma programação, e não ao evento como um todo<sup>1</sup>. A primeira década do século XXI traz uma maior popularização da expressão, e é nesse período que uma parcela de novos festivais (e seções, como no caso da *Mostra Aurora*, em Tiradentes), surgidos a partir dos anos 2000, refletem de forma mais sistematizada e sofisticada sobre a noção de curadoria. Em meio ao já citado aumento exponencial do número de festivais de cinema no Brasil, a aposta na curadoria é uma forma de se particularizar diante de seus pares – aqui incluídos não só os outros festivais de cinema brasileiros, mas também toda uma cadeia formada por jornalistas, críticos, acadêmicos, cineastas e profissionais do audiovisual em suas mais diferentes áreas.

Um desafio de pesquisa que se coloca a partir disso diz respeito a como caracterizar a curadoria realizada em festivais de cinema brasileiros contemporâneos. Diante de um uso cada vez mais recorrente do termo “curadoria”, há quem defenda que a nomenclatura seja utilizada com parcimônia, tendo alguns requisitos para ser bem utilizada. Um adepto dessa ideia é o crítico, pesquisador e curador Victor Guimarães, que defendeu em entrevista ao site *Cine Festivais* que, “[...] 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

---

<sup>1</sup> Tal proposta de curadoria retrospectiva, mesmo que não nomeada com este termo, está presente no Brasil desde o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, ocorrido em São Paulo no ano de 1954, dentro do qual Paulo Emílio Salles Gomes concebeu duas retrospectivas históricas, uma dedicada ao cinema mundial (‘Grandes Momentos do Cinema’) e outra a um cineasta específico (‘Retrospectiva Erich von Stroheim’). Mais sobre o tema pode ser lido em: ZANATTO, Rafael Morato. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). *Aniki*, v. 8, n. 1, 2021, p. 101-130.

curadoria, são festivais que a cada ano respondem aos filmes que são enviados, mas que não têm um pensamento curatorial” (FOSTER; GUIMARÃES, 2019).

Já a professora, pesquisadora e curadora Amaranta Cesar vê como “improdutiva” a tentativa teórica de estabelecer se haveria ou não curadoria em determinado festival, pois

[...] 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. (...) 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 agencia 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 (GARRETT, 2020, p. 137).

A partir da visão de Cesar, entendemos: mais importante do que discutir o emprego do termo *curadoria* em contextos específicos seria pensar no que há em comum nos pressupostos curatoriais dos festivais estudados neste artigo. Dessa forma, propomos 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 (composto por seis características particulares – conceito, publicização do trabalho curatorial, pensamento de conjunto, entendimento histórico, especialização e continuidade – que abordaremos a seguir).

### **Conceito curatorial**

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. Entre os festivais estético-políticos, um dos caminhos para que isso ocorra é a valorização da curadoria, que sempre tem como ponto de partida 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.

A seguir, vamos destacar brevemente a história e a particularidade conceitual de cada um dos cinco festivais estudados neste artigo (*forumdoc.bh*, *Mostra do Filme Livre*, *Cine Esquema Novo*, *Mostra de Cinema de Tiradentes* e *CachoeiraDoc*), que foram escolhidos por terem contribuído de diferentes maneiras (pelo pioneirismo, pelo simbolismo e/ou pela proposta conceitual) para o aprimoramento da discussão sobre

curadoria em cinema no cenário brasileiro. Para efeito de síntese, não serão citados outros festivais que também se enquadram dentro da ideia de *curadoria stricto sensu* aqui defendida, como a *Semana dos Realizadores* (Rio de Janeiro, fundada por Eduardo Valente, Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Kléber Mendonça Filho, Lis Kogan e Marina Meliande, em 2009), o *Janela Internacional de Cinema* (Recife, fundado por Emilie Lesclaux e Kleber Mendonça Filho, em 2008), o *Olhar de Cinema* (Curitiba, fundado por Aly Muritiba, Antônio Junior e Marisa Merlo, em 2012) e o *Fronteira* (Goiânia, fundado por Marcela e Henrique Borela, em 2014).

### ***forumdoc.bh***

Entre os festivais destacados neste artigo, 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 mais acurado 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 Torres, Paulo Maia e Ruben Caixeta, associados à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o *forumdoc.bh* estabelece de saída um recorte conceitual – as intersecções entre a antropologia e o cinema documental<sup>2</sup> – 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 (GARRETT, 2020, p. 160).

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

---

<sup>2</sup> 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).

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.

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 (GO). 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.

### ***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 cineclube. 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 Festivais* 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, 2018, p. 113).

O pesquisador Marcelo Ikeda, um dos curadores da *Mostra do Filme Livre* por dois períodos (2003-2013 e 2016-2017), contou em entrevista para a dissertação que originou este artigo 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 (GARRETT, 2020, p. 169).

### ***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 (RS) 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 filmica. 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).

O caso do *Cine Esquema Novo*, traz uma particularidade conceitual 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 (GARRETT, 2020, p. 157).

### ***Mostra de Cinema de Tiradentes***

Criada em 1998, a *Mostra de Cinema de Tiradentes* apresenta em sua primeira década de existência uma intenção generalista de se constituir como um grande painel da diversidade da produção cinematográfica brasileira contemporânea. Até 2007, o festival era reconhecido não propriamente pela sua 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 ter se tornado um importante polo de discussões sobre o cinema nacional, algo facilitado pelo orçamento, pela estrutura de produção profissional e por se situar em uma cidade turística e ocorrer em um período de férias escolares (sempre no mês de janeiro). Vale destacar que, entre os cinco festivais aqui estudados, Tiradentes é o único em que não há 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 cinema<sup>3</sup> e eventos culturais variados.

Dentro dessa estrutura profissional, a chegada à décima edição, em 2007, marca um desejo da organização por reposicionar a Mostra de Tiradentes na hierarquia simbólica do cenário cada vez mais numeroso de festivais brasileiros. Construir um discurso curatorial próprio tornou-se, então, vital para a (re)construção da identidade do festival. É nesse momento que assume a curadoria do festival o crítico de cinema Cleber Eduardo, que tinha passagens por veículos da mídia tradicional (como *O Diário Popular* e *Revista Época*) e contra-hegemônica (revistas eletrônicas *Contracampo* e *Cinética*, sendo cofundador desta última). Cleber descreve assim o convite recebido:

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, 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” (GARRETT, 2020, p. 109).

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<sup>4</sup>. A curadoria dessa seção, que sempre reúne sete filmes, 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.

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Até 2012, eram aceitos na *Mostra Aurora* filmes de cineastas com até dois longas-metragens. A partir de 2013, este número foi ampliado para até três longas.

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” (GARRETT, 2020, p. 111). 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 filmes 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).

### ***CachoeiraDoc***

O *CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira* é criado em 2010 a partir do recém-criado curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Amaranta Cesar, professora da universidade e uma das idealizadoras do festival, aponta que uma das intenções presentes nessa gênese era fazer com que “[...] o cinema contemporâneo que desafia estruturas de produção estandartizadas, hegemônicas” (CESAR, 2017a, n.p.) chegasse até aqueles alunos. 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 evento<sup>5</sup>.

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

---

<sup>5</sup> 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”.

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% de estudantes autodeclarados negros e 82% oriundos de famílias com renda total de até um salário mínimo e meio<sup>6</sup>, pode gerar novas possibilidades de reflexão crítica. Amaranta Cesar, cita como exemplo a exibição de dois documentários que abordam trabalhadoras 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 (GARRETT, 2020, p. 130).

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 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

---

<sup>6</sup> Ler mais em: <https://ufrb.edu.br/portal/noticias/4800-em-seus-12-anos-ufrb-comemora-maioria-negra-e-pobre-no-ensino-superior>

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 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.).

### **Publicização do trabalho curatorial**

O conceito que cada um desses festivais constrói, ganha centralidade no discurso que a curadoria dos festivais produz sobre si mesma em entrevistas para a mídia, mesas de debates 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, bem como a um ponto de partida em comum. Conforme aponta Marcelo Ikeda,

A publicização desse recorte curatorial visa deixar claro a ideia de que o evento, um festival de cinema, pode ser mais do que o debate e a somatória 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 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 (GARRETT, 2020, p. 172).

No *forumdoc.bh*, 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 sobre documentários no Brasil e incorporou um número cada vez maior de artigos, depoimentos e entrevistas na seção “Ensaio”, 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. Junia Torres destaca que “[...] cinema não é só fazer filme, é pensar sobre os filmes, escrever sobre os filmes... Tudo isso é constituir um campo de cinema” (GARRETT, 2020, p. 163).

Na *Mostra do Filme Livre*, os catálogos também adquirem um caráter reflexivo, 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. Um ponto importante que se revela nessas publicações 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. O que predominava na MFL, 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.

Já na *Mostra de Cinema de Tiradentes*, como pode ser visto na Imagem 1, os catálogos da Mostra de Tiradentes foram crescendo de tamanho ano a ano após a chegada de Cleber Eduardo como curador, em 2007, o que é resultado da centralidade que a curadoria adquire no discurso produzido pelo evento. Os textos apresentam visões curatoriais a respeito do conjunto de filmes selecionados e explicam o recorte conceitual que norteou cada edição. Tal qual 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).

**Imagem 1.** Catálogos da Mostra de Cinema de Tiradentes, da 10ª edição (2007) até a 16ª edição (2013)



Fonte: acervo pessoal do autor.

### **Pensamento de conjunto**

Nos cinco festivais aqui estudados existe um entendimento de que a curadoria deve ter uma visão global sobre a programação, propondo diálogos inter e intra sessões de filmes, e também pensando os debates, os textos de catálogo etc. (ou seja, toda a grade do evento) como parte de um todo. Como exemplo, citamos a maneira como Jaqueline Beltrame, do *Cine Esquema Novo* (CEN), e Amaranta Cesar, do *CachoeiraDoc*, descrevem 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.

A trajetória do CEN ilustra um refinamento interno da lógica de seleção e programação. É curioso notar que, apesar de surgir como um contraponto ao Festival de Gramado, o evento 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 Beltrame:

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 curadoria, e não chamávamos mais ninguém pra trabalhar com a gente nesse processo de escolha dos filmes (GARRETT, 2020, p. 155).

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”. Ai 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 (GARRETT, 2020, p. 157).

No caso do *CachoeiraDoc*, Cesar aponta que a seleção de filmes do festival termina em conjunto com a programação, fazendo com que haja casos cujas obras que em um primeiro momento haviam sido descartadas sejam trazidas de novo ao debate por fazerem sentido diante da programação de uma sessão ou de uma mostra como o todo. Para isso, ela defende a importância de se complexificar o diálogo entre os filmes.

Eu acho que uma chave [*para a programação*] é essa ideia da poética da relação de Glissant [Edouard Glissant, filósofo martinicano]. No sentido de que os programas também precisam escapar das *fronteirizações*. Então pra mim um erro que eventualmente a gente cometeu é blocar tematicamente uma sessão, ou blocar 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 (GARRETT, 2020, p. 138).

## Entendimento histórico

Nos festivais estudados neste artigo, 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. Um dos caminhos para que isso ocorra é a já citada atenção dedicada aos catálogos, que faz com que os festivais sirvam, para alguns filmes independentes, como “[...] o único sinal de que esses filmes existiram”, podendo ser vistos “não só como *gatekeepers* moldando o futuro da cultura fílmica, como também um arquivo de sua própria história” (RASTEGAR, 2016, p. 188).

O entendimento histórico também pode se encontrar na capacidade que um festival possui para incentivar a produção cinematográfica e influenciar a carreira de cineastas. 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 filmes) e/ou indireto (por meio da legitimação que o festival adquire entre crítica e realizadores). No caso da *Mostra Aurora*, o recorte proposto por sua curadoria teve o mérito inicial de identificar e apostar em um tipo de produção (com baixo orçamento, realizados com tecnologia digital por cineastas iniciantes que traziam propostas estéticas consideradas autorais) que viria a se expandir nos anos posteriores. Junto à percepção de uma demanda reprimida de filmes que não tinham/teriam espaço ou eram/seriam coadjuvantes em festivais mais tradicionais, a curadoria da *Aurora* acabou por estabelecer 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.

Sobre o tema, pesquisadores como Marijke de Valck e o trio Jen Webb, Tony Schirato, e Geoff Danaher utilizam ideias do sociólogo Pierre Bourdieu para tratar da relação entre artistas e o campo cultural em que atuam. O conceito de *habitus* é definido por Bourdieu 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)” (BOURDIEU, 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 predis põem 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 filmica” (RASTEGAR, 2016, p. 183) local/global.

Outra maneira de intervir no contexto do audiovisual contemporâneo, pode ocorrer quando determinados parâmetros de funcionamento e legitimação do próprio circuito de festivais são colocados em xeque. Um exemplo particular nesse sentido ocorreu em 2016, quando o *CachoeiraDoc* realizou a “Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”. O texto de apresentação do encontro dizia o seguinte:

[...] como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias? (VIVÊNCIA..., [2016]).

Esta provocação conceitual, depois de debatida em encontro no festival, originou a mostra Com Mulheres, feita com curadoria coletiva e que trazia obras que abarcavam tanto a questão da representatividade (filmes de realizadoras) quanto da representação (filmes sobre mulheres). Ou seja: esteve presente nesse processo um forte caráter propositivo desde a formulação do evento, passando pelo modo de organização (não um debate, mas vários, constituindo uma vivência) e chegando à programação de sessões e às exhibições do festival. Ademais, o evento antecipou uma discussão que viria a se adensar nos anos seguintes acerca da presença de mulheres e outras minorias de poder nas curadorias de festivais de cinema brasileiros<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Exemplo desse movimento é a pesquisa realizada em 2018 por Cleissa Regina Martins, do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (Gema), intitulada “Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema”. Mudanças na composição de curadorias foram verificadas em diversos festivais brasileiros, a exemplo da Mostra de Tiradentes, que em 2016 não tinha mulheres em seu corpo curatorial, e em 2022 contou com três curadoras: Camila Vieira e Tatiana Carvalho Costa (curtas-metragens) e Lila Foster (longas-metragens).

## Continuidade

Outra característica presente nos cinco festivais retratados neste capítulo é a da continuidade, que pode ser entendida de diversas formas. A primeira delas é a *continuidade temporal*, que diz respeito à ocorrência de edições anuais regulares, visto que uma característica do circuito de festivais brasileiros apontada por Paulo Corrêa (2022) é a considerável presença de festivais estreantes (98 em 2021) e, por outro lado, a descontinuação de festivais que já existiam, o que pode prejudicar a construção de uma mirada curatorial particular<sup>8</sup>. A segunda delas é a *continuidade conceitual*, que concilia o estabelecimento de um recorte curatorial que guie as diversas edições do festival às demandas que se transformam ano a ano tanto no corpo de filmes inscritos quanto no cenário sociopolítico do Brasil.

A continuidade também pode ser 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. Neste último caso, referimo-nos tanto à assinatura de uma pessoa ou de um grupo ligados por muitos anos ao mesmo festival quanto à entrada de novos integrantes no corpo curatorial que entendam as particularidades e a trajetória do evento em questão para, a partir daí, instigarem novas miradas e debates.

## Especialização

A partir das cinco características elencadas acima, 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. Saindo do grupo de festivais estudado até aqui, encontramos um bom exemplo de diferenciação entre ideias de *curadoria lato sensu* e de *curadoria stricto sensu* em edições recentes do Festival de Brasília (2016-2021). 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

---

<sup>8</sup> Uma exceção nesse sentido foi a paralisação ocorrida no CachoeiraDoc nos anos de 2018 e 2019 devido à falta de recursos públicos para sua produção. Apesar das sugestões de alguns espectadores para que fosse criada uma campanha de financiamento coletivo privado, a direção do festival entendeu que este não seria um gesto político condizente com a origem do CachoeiraDoc, dentro de uma universidade pública. Dessa forma, o evento só voltou a ocorrer em 2020, novamente com recursos de editais públicos.

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 artigo, identificamos como uma *curadoria stricto sensu*, entendida como uma atividade especializada e cujo aprimoramento depende de uma prática constante. Por outro lado, após a mudança ocorrida na equipe curatorial do *Festival de Brasília*, notou-se naquela edição e nas duas posteriores uma reaproximação com um conceito de *curadoria lato sensu*. A presença de um compositor musical (Patrick de Jongh) em uma das comissões em 2019, por exemplo, retomou a ideia da curadoria como função esporádica e não especializada, visando uma suposta popularização da programação. Já em 2020, no mesmo festival, a seleção de filmes foi divulgada aos moldes de um edital público, com notas atribuídas a cada selecionado, o que transpareceu uma visão burocrática, e não artística, a respeito da atividade de curadoria.

Vale salientar que no mesmo *Festival de Brasília*, em 2014, um tipo semelhante de disputa no campo da curadoria já havia se esboçado, embora naquele momento o *texto* (os filmes selecionados para a mostra competitiva de longas-metragens<sup>9</sup>) estivesse muito mais em foco do que o *contexto* (as diferentes visões sobre curadoria cinematográfica). O debate gerado antes, durante e depois daquela edição do festival girou em torno de uma suposta *tiradentização* da programação do festival, visto que dos seis longas selecionados para a seção principal, cinco eram dirigidos por realizadores em início de carreira em longa-metragem com proposições estéticas que buscavam a autoralidade e quase sempre tensionavam as fronteiras entre ficção e documentário<sup>10</sup>, características fortemente ligadas ao perfil da *Mostra Aurora*, em Tiradentes, como já foi detalhado neste artigo. Encaixavam-se neste grupo os filmes *Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso; *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queirós; *Ela Volta na Quinta*, de André Novais Oliveira; *Pingo d'Água*, de Taciano Valério; e *Ventos de Agosto*, de Gabriel Mascaro. A exceção a essa tendência, embora também contivesse alguma ambição estética em sua composição audiovisual, era o documentário *Sem Pena*, de Eugênio Puppó.

---

<sup>9</sup> O grupo que selecionou os longas-metragens da mostra competitiva do Festival de Brasília em 2014 foi composto por Alexandre Cunha (jornalista), Daniela Capelato (roteirista, produtora e cineasta), Erika Bauer (documentarista e professora), Helena Ignez (atriz e cineasta) e Marcelo Ikeda (professor e crítico de cinema).

<sup>10</sup> A edição de 2014 do Festival de Brasília também ficou marcada por abolir a distinção entre ficções e documentários, que até o ano anterior competiam em mostras separadas.

A recepção crítica ao *Festival de Brasília* de 2014 teve como foco o perfil da seleção de longas-metragens, com posicionamentos que variavam entre a adesão e a rejeição a esse conjunto de filmes. Em seu blog em *O Estado de S. Paulo*, Luiz Zanin Oricchio escreveu que

[...] nada proíbe, a não ser talvez o bom senso, concentrar-se numa vertente única e ignorar a diversidade do cinema brasileiro de autor. Essa opção fechada criou um sentimento de euforia entre diretores jovens e parte da crítica. Mas havia muitos descontentes em Brasília que se manifestavam em *off*, preocupados com os efeitos de linha curatorial tão segmentada no futuro do festival. Infelizmente, essa polêmica potencial não se explicitou e foi também ignorada pela imprensa local, que preferiu aderir à torrente de elogios dominante (ORICCHIO, 2014, n.p.).

A explicitação do dissenso acabou por não acontecer de maneira ampla e franca na repercussão daquela edição do *Festival de Brasília*. Em seu texto, Oricchio não nomeia nem os argumentos, nem os autores de quem havia acolhido de maneira positiva a seleção de longas-metragens do festival – onde lê-se “parte da crítica”, há uma referência implícita a textos publicados em veículos contra-hegemônicos de internet, sobretudo na *Revista Cinética*, mas é ignorado, por exemplo, o contundente posicionamento de confronto aos longas daquele ano em veículos da mesma estirpe, como na Revista Interlúdio, por meio do crítico Sergio Alpendre.

As observações de Oricchio se unem a um tipo de visão conservadora propagada por jornalistas com histórico de cobertura do Festival de Brasília, como Maria do Rosário Caetano (Revista de Cinema) e Marcos Petrucelli (CBN), que viam na seleção de 2014 do evento um retrocesso, uma afronta a uma identidade histórica do festival, não se dando conta de que: 1) desde 1965, quando foi criado por um grupo de pensadores que continha, entre outros, o crítico Paulo Emilio Sales Gomes, o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* já passou por reformulações diversas, sendo difícil apontar uma mesma identidade para diferentes décadas, ou mesmo para anos sucessivos; 2) um festival sempre responde ao seu tempo histórico: o que a seleção de longas de Brasília em 2014 mostrava era uma transformação geracional e estética que viria a se confirmar e se ampliar (por exemplo, através dos recortes de gênero e raça) nos anos seguintes; 3) dado o grande aumento da produção de filmes no Brasil após a transição digital, é uma ilusão acreditar que um único festival (no caso, o de Brasília) possa servir como ponto de conciliação dentro de uma inevitável disputa simbólica entre diferentes vertentes de criação. Assim, nomes que faziam parte do “cânone” do cinema brasileiro em festivais dos anos 1990 e 2000, como Tata Amaral e Murilo Salles (citados no texto de Oricchio), perdem força para figuras

emergentes como Adirley Queirós, cineasta de Ceilandia (DF), vencedor do *Festival de Brasília* de 2014 com o seu segundo longa-metragem, *Branco Sai, Preto Fica*.

Cerca de um ano depois daquela edição, no contexto da publicização da seleção de filmes do *Festival de Brasília* de 2015, Raul Arthuso, publicou um artigo na *Revista Cinética* no qual colocava em xeque posicionamentos como os de Zanin, Caetano e Petrucelli. Arthuso defende que

[...] falar em “tiradentização” ou “sucursal de Tiradentes” mascara, no fundo, a cegueira crítica em perceber as novas configurações de forças do cinema e as nuances entre os filmes. As escolhas críticas e cinéfilas se darão nas trincheiras dessa nova geração; o trabalho da crítica está em conseguir lidar com as diferenças dessa nova geração em relação às outras e estabelecer um diálogo histórico e político desses filmes com o restante da produção – postura crítica essa que requer trabalho e curiosidade (ARTHUSO, 2015, n.p.).

Embora seja parte importante em todo esse debate, é interessante notar como o termo “curadoria” pouco é citado nesses textos; mesmo quando ele aparece, isso se dá de modo lateral. No artigo de Arthuso, o embate entre crítica hegemônica e contra hegemônica é o foco, juntamente com uma leitura sobre a transformação geracional e estética no cenário de realizadores brasileiros. A palavra “curadoria” aparece uma única vez, não à toa quando é referida a experiência de Cleber Eduardo à frente da Mostra de Tiradentes. No texto de Oricchio, a citação ao tema surge para questionar a presença de filmes não-inéditos e uma linha curatorial que teria uma única tendência do ponto de vista estético, mas não há citação nominal a nenhum membro da comissão de seleção (algo que condiz com a maior visibilidade e individualidade adquirida por curadores e curadoras nos últimos anos em determinados festivais brasileiros) e jamais são colocados em questão fatores estruturais/processuais (como uma demanda por um trabalho especializado ou por uma continuidade de equipe e de visão curatoriais). Outro aspecto que demonstra uma mudança no foco dos debates públicos gerados por festivais de cinema entre 2014 e 2022 é o fato de a representatividade não ter sequer aparecido nos debates sobre o *Festival de Brasília* de 2014, mesmo com a seleção apresentando apenas filmes dirigidos por homens, sendo apenas um deles negro (André Novais Oliveira).

### Considerações finais

Conforme procuramos expor ao longo do artigo, a curadoria de produções audiovisuais se modificou sobremaneira nos anos 2000, e em especial a partir de 2013, momento em que – se por um lado, a crise política e econômica se aprofundava –, por outro, a expressão de grupos contra hegemônicos – maiorias minorizadas e caladas – foi



ganhando nova expressão. Nesses festivais, as curadorias ganham inédito destaque, abrindo caminho para diferentes tipos da expressão artística e política de vozes e corpos e renovando lugares de exibição, diálogo e confronto com públicos e mesmo produtores que ela também forma.

Por outro lado, ciente de que o campo dos estudos de festivais audiovisuais no Brasil é recente e ainda tem muito a se desenvolver – incipiência que é ainda mais marcada pelo número reduzido de pesquisas sobre curadoria em festivais cinematográficos –, este artigo procura contribuir para a reflexão sobre esse tema ao elencar características que, em conjunto, constituem aquilo que denominados aqui de *curadoria stricto sensu*, presentes em cinco festivais aqui tomados como *corpus* de estudo, cuja expressão artística e política de engajamento com o cinema e as questões contemporâneas certamente contribui para revitalizar os festivais de cinema, a curadoria, a produção cinematográfica e o público com o qual precisa dialogar.

## Referências

ARTHUSO, Raul. O ilustre estranho: sobre a “tiradentização” do cinema brasileiro. *Revista Cinética*, São Paulo, 2015. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/o-ilustre-estranho-sobre-atiradentizacao-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

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.

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

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

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: 17 fev. 2022.

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: 17 fev. 2022.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros e Sessão Lei Aldir Blanc* - edição 2021. São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

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 12ª Mostra de Cinema de Tiradentes*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2009.

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. 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.

FOSTER, Lila; GUIMARÃES, Victor. “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivals*, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://cinefestivals.com.br/lila-foster-e-victor-guimaraes-falam-sobre-a-curadoria-da-22a-mostra-de-tiradentes/>>. Acesso em: 16 mai. 2022.

GARRETT, Adriano Ramalho. *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: Festivais de Cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)*. Dissertação. (Mestrado em Comunicação). São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2020. Disponível em: <<https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2021/09/Dissertacao-ADRIANO-RAMALHO-GARRETT.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

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, 2018. p. 107-116.

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](https://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf)>. Acesso em: 17 fev. 2022.

MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 117-131.

MATTOS, Tetê; MELO, Izabel de Fátima Cruz; MUYLAERT, Juliana. Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais. In: *Revista Rebeca*, ano 10, n. 2, 2021.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Algumas palavras finais sobre o Festival de Brasília de 2014. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/algumas-palavras-finais-sobre-o-festival-de-brasilia-de-2014/>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

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.

VALENTE, Eduardo. Eduardo Valente assume curadoria e traz novas ideias ao Festival de Brasília. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivals*, São Paulo, 24 jun. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2HtNhVO>. Acesso em: 17 fev. 2022.

VIVÊNCIA em curadoria da perspectiva das mulheres. *Cachoeira: CachoeiraDoc*, [2016]. Disponível em: <https://bit.ly/3i33UUS> Acesso em: 17 fev. 2022.

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 Festivals*, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://cinefestivals.com.br/equipe-de-curadoria-fala-sobre-mostra-do-filme-livre/>>. Acesso em: 17 fev. 2022.