



Leonardo Rocha Martinelli Silva

CURAR COM CURTA:

**A programação, curadoria e aura de curtas-metragens selecionados
em três festivais de cinema brasileiro entre 2017 - 2021**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social, do
Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andréa França Martins

Rio de Janeiro
abril de 2022



Leonardo Rocha Martinelli Silva

CURAR COM CURTA:

**A programação, curadoria e aura de
curtas-metragens selecionados em três festivais
de cinema brasileiro entre 2017 - 2021**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social, do
Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Prof^a. Dr^a. Andréa França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Patrícia Furtado Mendes Machado

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Tetê Mattos

Departamento de Arte – UFF

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Leonardo Rocha Martinelli Silva

Possui formação técnica em Roteiro Para Mídias Digitais pelo NAVE Rio e graduou-se em Cinema e Audiovisual na UNESA em 2019. Participou de congressos na área de comunicação social e cinema, tendo publicado artigos na Revista F(r)icções e no livro Rupturas e Insurgências no Cinema e Audiovisual. Além disso, atuou na curadoria da Mostra Outro Rio e da Mostra Meteoro de Curtas. Como realizador, seus filmes foram selecionados em mais de trezentos festivais de cinema e museus em todo o mundo, incluindo Locarno, San Sebastián, BFI London, Montreal, Rio, Guadalajara, Clermont-Ferrand, Tiradentes e outros. Em 2021, ganhou o Leopardo de Ouro de Melhor Curta Metragem Internacional no Festival de Locarno.

Ficha Catalográfica

Silva, Leonardo Rocha Martinelli

Curar com curta : a programação, curadoria e aura de curtas-metragens selecionados em três festivais de cinema brasileiro entre 2017-2021 / Leonardo Rocha Martinelli Silva ; orientadora: Andréa França Martins. – 2022.

118 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2022.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Curta-metragem. 3. Cinema digital. 4. Festivais de cinema. 5. Cinema brasileiro contemporâneo. 6. Curadoria. I. Martins, Andréa França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para todos aqueles que escolhem fazer curtas por vontade.

Agradecimentos

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

À minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Andréa França Martins, pelo fundamental apoio e pelos ensinamentos feitos para a realização deste trabalho.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelo incentivo à pesquisa e ao conhecimento científico no Brasil.

Aos meus colegas e amigos do corpo discente e a todos os professores e funcionários do PPGCOM pelos ensinamentos e pela ajuda ao longo desses meses de muito aprendizado.

Às professoras Andréa França Martins, Liliane Heynemann, Patrícia Machado e Tetê Mattos por participarem da Comissão Examinadora.

Ao Locarno Film Festival, Internationale Kurzfilmtage Winterthur, Kulturhaus Villa Sträuli, Swiss Agency for Development and Cooperation e aos responsáveis John Canciani, Eddie Bertozzi, Merly Knörle e Barbara Aebischer por me premiarem com uma residência artística na bela comuna de Winterthur, na Suíça, onde pude escrever grande parte de minha dissertação e me aprofundar na atual cena do curta-metragem internacional contemporâneo.

A todos os novos realizadores e realizadoras que insistem e persistem em realizar curtas-metragens, mesmo com a falta de apoio estrutural que este formato sofre.

Aos festivais de cinema, em especial festivais de curtas, que dão espaços para esses novos autores.

Aos curadores Diego Edu Fernandes, Eduardo Valente e Felipe André Silva pelas entrevistas concedidas.

À Denise Trindade, Diego Benevides, Francisco Malta e Wilson Oliveira Filho pelo apoio, estímulo aos estudos e ao ingresso na carreira acadêmica.

Aos meus amigos Carol Margulies, Leonam Monteiro, Maria Victoria Dantas, Maurício Artiquelino, Maurício de Souza, Mauro Machado, Tania Cattebeke, Pedro Cavalcante e Victoria Kurkdjian Teixeira pelas amizades de longa data e o constante apoio.

Aos meus amigos Francisco Vasconcelos, Rafael Lopes Cesar e Rafael Teixeira por não só apoiarem a pesquisa em relação ao curta-metragem contemporâneo mas também se aventurarem na produção dos mesmos comigo.

Aos meus familiares, Heloisa Martinelli, Laura Martinelli, João Américo, Marcelo Martinelli, Sebastião Silva e Maryalva Pereira, por apoiarem as jornadas que escolhi trilhar.

À parceira, amiga e companheira Ayssa Yamaguti Norek pelo carinho e apoio incondicional que possibilitou tudo isso.

Resumo

Silva, Leonardo Rocha Martinelli. Martins, Andréa França (orientadora) **Curar com Curta: A programação, curadoria e aura de curtas-metragens selecionados em três festivais de cinema brasileiro entre 2017 – 2021**. Rio de Janeiro, 2022. 109 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho discute a ascensão do cinema digital e o papel da curadoria na programação e seleção de curtas-metragens brasileiros contemporâneos em três festivais de cinema: Cine PE - Festival do Audiovisual, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e na Mostra de Cinema de Tiradentes. O recorte temporal se dá entre os anos de 2017 e 2021 por conta do encontro entre uma progressiva popularização ao acesso dos sensores digitais e a imersão do Brasil em uma severa e polarizante crise político-social. O trabalho retoma e analisa a noção de aura, tal como proposta por Walter Benjamin em seu ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; retoma igualmente a ideia de programação e curadoria como formas de pós-produção, tal como proposta por Thomas Elsaesser. Um dos objetivos é analisar a mudança de cenário - favorecida pela entrada da tecnologia do digital - onde o curta-metragem brasileiro passa a ter um valor simbólico e cultural gradativamente mais significativo. Os três festivais de cinema, já citados, foram escolhidos porque suas curadorias ou condições de acontecimento sofreram grandes reviravoltas em função dos diferentes contextos político-sociais do país. Por fim, interessa discutir o papel da curadoria e dos festivais dentro do processo de legitimação histórica e artística de filmes assim como a relação entre os realizadores e a construção de um imaginário sobre o cinema nacional.

Palavras-chave

Curta-metragem; cinema digital; festivais de cinema; cinema brasileiro contemporâneo; curadoria, aura; pós-produção.

Abstract

Silva, Leonardo Rocha Martinelli. Martins, Andréa França (advisor) **Curar com Curta: The transformations, programming and aura of short films selected at three Brazilian film festivals between 2017 - 2021.** Rio de Janeiro, 2022. 109 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study discusses the rise of digital cinema and the role of curatorship in the programming and selection of contemporary Brazilian short films in three film festivals: Cine PE - Festival do Audiovisual, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro and Mostra de Cinema de Tiradentes. The time frame takes place between the years 2017 and 2021 due to the encounter between a progressive popularization of access to digital sensors with the immersion of Brazil in a severe and polarizing political-social crisis. The study resumes and analyzes the notion of aura, as proposed by Walter Benjamin in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*; and it also takes up the idea of programming and curation as forms of post-production, as proposed by Thomas Elsaesser. One of the objectives is to analyze the change in scenario - favored by the entry of digital technology - where the Brazilian short film starts to have a gradually more significant symbolic and cultural value. The three aforementioned film festivals were chosen because their curatorship or event conditions underwent major upheavals due to the different political and social contexts in the country. Lastly, it is relevant for the study to discuss the role of curatorship and festivals within the process of historical and artistic legitimation of films as well as the relationship between filmmakers and the construction of an imaginary about national cinema.

Keywords

Short film; digital cinema; film festival; contemporary Brazilian cinema; curatorship; aura; post production.

Sumário

1 Introdução: o curta-metragem contemporâneo brasileiro e o imaginário de um cinema nacional	11
2 Cine PE: A curadoria e o curta como intervenção política	31
2.1 Cine PE 2017: A aura e a reconfiguração de significados em curtas-metragens que compartilharam espaços com o “cinema de direita”	32
2.2 Cine PE 2018: reconquistar a classe realizadora e o curta-metragem como plataforma para a potência dos autores de uma nova geração	44
3 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro: a capital e a herança do cinema nacional em evidência	60
3.1 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro 2018: o microcosmo de políticas públicas refletido no curta-metragem nacional	61
3.2 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro 2019 e 2020: os governos passam, o festival fica	74
4 Mostra de Cinema de Tiradentes: o curta em vanguarda e o olhar para o futuro	85
4.1 Mostra de Cinema de Tiradentes 2020: a forma, o conteúdo e a imaginação como potência	86
4.2 Mostra de Cinema de Tiradentes 2021: acúmulos do presente e o olhar para o futuro	93
5 Conclusão	104
6 Referências bibliográficas	112
7 Filmografia	116

Siglas

DF - Distrito Federal

EUA - Estados Unidos da América

FAC - Fundo de Apoio à Cultura

FBCB - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

FICIP - Festival Internacional de Cine Político

IMS - Instituto Moreira Salles

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

MG - Minas Gerais

MLB - Movimento de Luta nos Bairros e Favelas

OMS - Organização Mundial da Saúde

PCC - Primeiro Comando da Capital

PE - Pernambuco

PT - Partido dos Trabalhadores

RJ - Rio de Janeiro

SECECDF - Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal

SP - São Paulo

TIFF - Toronto International Film Festival

1

Introdução: o curta-metragem contemporâneo brasileiro e o imaginário de um cinema nacional

Quando Glauber Rocha afirmou que para realizar um filme bastava “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, ele pensava no cinema e sua linguagem como uma plataforma para a transformação social. Além disso, pregava a necessidade de um cinema ousado que falasse do Brasil em sua forma e conteúdo (NAPOLITANO, 2001). Glauber foi contemporâneo ao surgimento do Super-8, dispositivo analógico para a captação cinematográfica que possibilitou uma diminuição nos custos de produção de peças audiovisuais. Sua celebrada frase alude não só ao contexto de expressão autoral através da ideia, mas também ao acesso a uma câmera portátil, algo que se tornava cada vez mais viável em sua época. Ao falecer em 1981, Glauber não testemunhou o iminente advento dos sensores digitais nas décadas seguintes, que dominariam o mercado. O cinema passaria, então, a registrar as imagens e sons como informações cifradas em códigos binários; cada vez mais se afastando da película, superfície essa que, “por mais de um século, abrigou os fotogramas, constituindo-se na substância poética em que foram impressionadas as mais pregnantas sensações, visões e fantasias do século XX” (FELINTO, 2006, p. 413).

De um modo geral, a ascensão de novas tecnologias de reprodução técnica, acelerada no final do século XX, facilitou a multiplicação de produções e expressões culturais, sobretudo com o surgimento da fotografia e do vídeo digital. A película analógica, um dispositivo caro e muitas vezes inacessível, cedeu lugar para a captura digital, que evoluiu rapidamente e dominou o mercado por completo, majoritariamente pelo baixo custo, pela alta eficiência e quase ilimitada possibilidade de reprodução. Ainda há diversas limitações de custo para um amplo acesso a esses aparatos, mas já não são mais bens exclusivos das classes ricas. Dessa forma, o uso extensivo de câmeras digitais de qualidade tornou possível uma redução do abismo entre o realizador amador e o profissional

(IKEDA, 2018). Ao mesmo tempo, a revolução da captação digital permitiu um aumento exponencial do número de obras e autores. O fenômeno, assim, promoveu não apenas produções cinematográficas significativamente mais baratas e acessíveis, como novas possibilidades estéticas e, por consequência, narrativas (FELINTO, 2006).

O objetivo principal desta dissertação é descrever e analisar as transformações históricas e culturais desencadeadas pela revolução digital a partir da produção e a recepção de curtas-metragens contemporâneos realizados nesse formato e apresentados em três festivais nacionais de cinema de importância histórica no país, realizados entre 2017 e 2021. Os três eventos escolhidos como objeto deste trabalho são o *Cine PE - Festival do Audiovisual*, o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* e a *Mostra de Cinema de Tiradentes*. Para isso, realizamos entrevistas com curadores, cineastas e pesquisadores que participaram da comissão de seleção dos festivais em algum momento dentro do recorte temporal proposto nesta dissertação. Foram debatidos os temas desta pesquisa com o crítico de cinema paulista Diego Edu Fernandes¹, que atua como curador e programador de curtas e longas do Cine PE desde 2018; o realizador, crítico e curador Eduardo Valente², que atuou na direção artística assim como na curadoria de curtas e longas do Festival de Brasília de 2016 até 2018; e por fim, o curador e cineasta pernambucano Felipe André Silva³, que integra desde 2021 a curadoria de curtas da Mostra de Cinema de Tiradentes. As entrevistas foram conduzidas através de videochamadas, como parte da metodologia de pesquisa sobre o tema dos curtas-metragens contemporâneos nos festivais e suas implicações no contexto dos eventos.

A noção de curadoria e programação como pós-produção, proposta por Thomas Elsaesser (2018), entra em seguida, neste percurso de pesquisa, como chave para a análise de conceitos e filmes propostos. No capítulo *Curadoria e Programação como Pós-Produção*, presente no livro *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*, organizado por Gabriel Menotti, o autor defende o papel central da abordagem da exposição e da mostra, tal qual da curadoria e programação, como movimento que parte da produção para a pós-produção da

¹ A entrevista com Diego Edu Fernandes foi realizada em 07 de dezembro de 2021.

² A entrevista com Eduardo Valente foi realizada em 29 de dezembro de 2021.

³ A entrevista com Felipe André Silva foi realizada em 12 de janeiro de 2022.

obra — mas não apenas como “um deslocamento ou redistribuição nas relações de poder. Ele muda a maneira como o filme se apresenta nos espaços a ele dedicados, sejam eles museus ou festivais” (ELSAESSER, 2018, p. 39). Assim, o autor afirma que passa a ocorrer uma maior valorização da programação. Com esse gesto em evidência nessa redistribuição de poderes, podemos entender que o conjunto apresentado no contexto dessa programação ou curadoria (no caso dos festivais, de filmes) precede às intenções individuais de cada obra: surge assim a capacidade da programação de mudar a maneira como os filmes são apresentados. Ou seja, a partir dessa noção, Elsaesser (2018) argumenta que a curadoria e a programação têm o poder de implicar novas leituras e abrir perspectivas sobre as obras selecionadas, dependendo da abordagem e recorte propostos.

Outra noção importante para o presente trabalho é o conceito de aura — no sentido de unicidade e quintessência da obra —, conforme proposto por Walter Benjamin no seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*⁴. Trataremos de sua possível aplicação dentro do contexto da participação de curtas-metragens em festivais de cinema, além das relações possíveis com ineditismo, exclusividade e regionalidade, no que se refere a esses eventos. Pensando nessa relação entre cinema e o conceito de aura das obras de arte, Walter Benjamin (2021) argumenta que, com a reprodutibilidade técnica, as obras deixam de ter uma existência única para ter uma existência serial. Dessa forma, devido a um alto grau de exposição, o autor defende que a aura, enquanto elemento característico da arte tradicional, entra em declínio.

Explica Benjamin (2021) que, na medida em que a reprodutibilidade técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, ela acaba por atualizar o objeto reproduzido e imprimir novas implicações sobre este, colaborando com a diluição da aura. Com a profusão dos meios de reprodutibilidade técnica, o autor afirma que o fenômeno se torna um violento abalo da tradição das artes presentes até então, e que seu agente mais poderoso é o cinema. Neste estudo, buscaremos analisar como os festivais de cinema podem desafiar, em certo sentido, essa concepção, na medida em que apresentam obras com caráter de ineditismo, prévio à existência serial que surgirá posteriormente.

⁴ Sendo um texto com muitas versões e edições, a variante utilizada como referência nesta dissertação foi a segunda versão, publicada pela editora L&PM em 2021, incluindo variantes da primeira e da terceira versão, assim como da versão francesa.

Além disso, cruzaremos nossa análise com a noção proposta por Benjamin de que a obra de arte surge no cinema unicamente em razão da montagem. O autor diz que os atos que ocorrem diante da câmera não são por si uma obra de arte, assim como sua reprodução e os fotogramas individuais tampouco o são. Sendo assim, no caso do cinema, ele acredita que “a obra de arte surge somente com a montagem” (BENJAMIN, 2021, p. 71). Por conta dessa reflexão, buscaremos estabelecer nesta análise, mais precisamente, uma interseção entre as noções de Elsaesser e Benjamin. Os pontos de comunicabilidade entre os dois serão percebidos a partir do contexto do curta metragem nos festivais de cinema assinalados.

Este trabalho também aborda como os festivais podem colaborar com a construção do imaginário coletivo sobre o cinema nacional ou o cinema de determinada região. Essa noção é explorada no artigo *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema* de Liz Czach⁵. No texto, a Czach (2004) argumenta que a formação de um cânone, assim como a curadoria e programação em festivais, é algo que exige uma série de práticas excludentes, no sentido de peneirar um grande conjunto de obras, reduzindo-o a uma quantidade muito limitada. Entre os processos mais importantes dessa prática, Czach (2004) cita o grau de atenção da comunidade crítica diante dos filmes e a inclusão das obras em estudos acadêmicos sobre linguagem e história do cinema. A autora relaciona ainda a formação do cânone com o imaginário coletivo, apontando a importante influência e capacidade dos festivais em direcionar os processos necessários para que as obras integrem esse imaginário. Nesse sentido, podemos afirmar que os curtas, em particular, por terem um circuito de exibição majoritariamente restrito aos festivais de cinema, acabam por criar uma íntima relação com esses eventos e as regiões em que se inserem. Ao longo da dissertação, discutiremos as implicações decorrentes dessa relação, no que se refere à construção de um imaginário coletivo sobre o cinema em cada um dos espaços em que situam os festivais analisados.

No que toca à delimitação do objeto de pesquisa, o recorte temporal de

⁵ Liz Czach foi curadora da mostra Canadense do *Toronto International Film Festival* (TIFF) e é Professora Associada do Departamento de Inglês e Estudos Cinematográficos da Universidade de Alberta. O artigo da autora utilizado neste estudo foi publicado na revista *The Moving Image*, volume 4, número 1, em 2004.

2017-2021 se dá em razão dos seguintes fatores: (i) o espaço dessas produções dentro do cinema brasileiro foi marcado por um grande alcance dos meios de produção audiovisual entre diversas classes sociais, devido à recente disseminação e o barateamento da tecnologia digital; ao mesmo tempo, (ii) o país adentrou, nos últimos anos, uma severa polarização política e grave crise social e econômica. A soma dos fatores supracitados gerou, inclusive, diversas fricções no contexto da organização dos festivais de cinema brasileiros e curadorias, o que abordaremos ao longo deste trabalho.

Mais precisamente, esse recorte temporal engloba três eventos históricos que alteraram significativamente, de forma direta ou indireta, os espaços dos festivais e as formas como as narrativas de curtas-metragens foram consequentemente apresentadas. Foram eles: (i) o impeachment de Dilma Rousseff em 2016; (ii) a eleição de Jair Bolsonaro em 2018; e (iii) a pandemia de COVID-19 em 2020-2021. Esses acontecimentos foram marcantes, tanto para a nossa sociedade quanto para o organismo da indústria cinematográfica formado pelos festivais, ao intervirem diretamente na vida de milhões de brasileiros e alterarem drasticamente as relações político-sociais até então colocadas. Analisaremos, portanto, a forma como esses acontecimentos foram capazes de intervir nos festivais, assim como suas consequências, em termos da programação de curtas-metragens e suas possíveis reconfigurações narrativas.

Há de se apontar ainda que a delimitação por festivais que celebram o curta-metragem tem a ver com o fato de que o curta é, por si só, um formato audiovisual injustamente tratado como mero coadjuvante nos grandes circuitos comerciais de cinema hoje em dia. Dessa forma, as obras que discutiremos, selecionadas no contexto curatorial desses festivais, ficam à margem do grande circuito, a partir de diversos ângulos: social, geográfico, econômico, assim como em formato e em linguagem. Sendo assim, os festivais de cinema se tornam um espaço essencial para a veiculação e divulgação desses filmes.

Em particular, a escolha dos três eventos delimitados nesta pesquisa se deu pelo encontro de ao menos três dos seguintes fatores: (i) mudanças recentes no escopo da curadoria; (ii) intervenções externas, de diferentes naturezas, na definição da comissão curatorial, seleção de filmes ou na direção artística; (iii) relevância do festival em sua região geográfica e no cenário nacional; ou (iv)

intervenção externa ao festival que impediu a realização do evento em seu formato tradicional.

Como pontuado por Amaranta Cesar, pesquisadora, curadora e idealizadora do CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira, “boa parte do trabalho de dar a ver ou expor cinema/arte não se restringe ao cuidado com as obras/filmes, mas compreende uma atenção ao tecido político que as torna possíveis” (CÉSAR, 2020, p. 139). A autora coloca, em resumo, que a sensibilidade necessária para o trabalho de curadoria envolve o cuidado em estar atento às movimentações político-sociais que viabilizaram a produção das obras avaliadas (CESAR, 2020). Essa ideia é relevante, pois a análise do tecido que contorna um filme é primordial para um entendimento mais vasto não só da obra em si como de seu lugar em dado ambiente cultural.

Por essa razão, nosso primeiro critério para delimitação dos festivais a serem analisados foi escolher aqueles que passaram por mudanças entre os membros da curadoria: já que, para pensar nos cenários em que ocorrem os festivais, torna-se necessário analisar e discutir o contexto em que os membros de uma comissão curatorial são definidos. Considerando esse contexto, podemos pensar, enfim, nos reflexos destas mudanças entre os filmes programados. Sejam essas mudanças fruto de uma transformação casual, como na Mostra de Cinema de Tiradentes, ou a partir de alguma situação traumática ou intervenção externa, como em momentos do Festival de Brasília de Cinema Brasileiro e do Cine PE destacados ao longo deste trabalho.

No que se refere ao terceiro critério de delimitação, os três festivais foram escolhidos por serem alguns dos mais relevantes no cenário do cinema nacional. Tiradentes⁶ e o Cine PE⁷ estão hoje em sua terceira década de existência e Brasília⁸, em sua sexta. Além disso, o quarto fator, de intervenção externa que tenha incorrido em mudança no formato do festival, atua como um denominador que enfatiza a importância dos espaços onde o evento ocorre (sejam eles físicos ou online), além da programação em si, na relação com essas transformações.

Um festival de cinema, especialmente quando presencial, ocorre como um

⁶ A Mostra de Cinema de Tiradentes foi fundada em 1997.

⁷ O Cine PE foi fundado em 1997.

⁸ O Festival de Brasília de Cinema Brasileiro foi fundado em 1965.

ponto de compartilhamento de experiências, em suas diversas formas. Sobre as possibilidades geradas a partir destes encontros, Amaranta Cesar argumenta que “o tipo de desenvolvimento que uma atividade de curadoria pode promover em contextos socioculturais compartilhados diz respeito a uma atuação ativa e consciente na história” (CESAR, 2020, p. 148). Dessa forma, essa atuação pode ser caracterizada como “uma intervenção no curso dos seus acontecimentos que, de modo propositivo, produz memória, deixando um legado de experiências – e não apenas de obras” (CÉSAR, 2020, p. 148).

Quando Walter Benjamin (2021) defende que a obra de arte surge no cinema somente em razão da montagem, o autor quer dizer que os fotogramas individuais que são gerados para realização de um filme não figuram como arte por si só. Segundo o autor, somente o exercício da montagem é capaz de unir esse conjunto de fotogramas, transformando os filmes, assim, em obra de arte. Em seu artigo sobre o destronamento da aura e a mutação da percepção na era da arte pós-aurática em Walter Benjamin, Rogério Silva de Magalhães⁹ (2018) aprofunda essa ideia, ao argumentar que “essa questão da montagem cinematográfica não é gratuita no ensaio de Benjamin. Não se presta somente a estabelecer uma diferenciação radical em relação à arte tradicional, isto é, enfatizar a inexistência da aura no cinema” (MAGALHÃES, 2014, p. 9). O autor afirma que a relação de Benjamin com a montagem é de suma relevância para compreendermos a mudança drástica que ocorre em nossa percepção na era da arte em que a aura está em franca decadência

No contexto deste trabalho de pesquisa, além da montagem interna do filme, podemos considerar então que as obras passam por um segundo processo de montagem, que extrapola a diegética, direta do filme. Ao fazerem parte da programação de um festival, os filmes passam por uma nova espécie de montagem, logo, uma nova pós-produção, ideia essa que evoca o conceito de programação como uma forma de pós-produção, tal como articulado por Elsaesser (2018). Além disso, os principais festivais de cinema ainda procuram apresentar os filmes como estreia mundial, exigindo como critério de seleção que o contexto do evento seja sua primeira exibição pública. No caso, festivais como a Mostra de

⁹ Rogério Silva de Magalhães possui doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (2018). O texto utilizado neste estudo foi publicado pelo autor na Revista Limiar - Periódicos UNIFESP, vol. 1, nº 2 no primeiro semestre de 2014.

Tiradentes, Festival do Rio, de Gramado e Brasília muitas vezes dão preferência para filmes que sejam ao menos estreias nacionais. Pensando que o cinema é uma arte fundada na possibilidade da repetição, própria da era da reprodutibilidade técnica, ao montar sessões e trazer as projeções de obras pela primeira vez, esses eventos parecem criar um espaço em suspenso, uma momentânea exceção ao desgaste da aura e reprodutibilidade que iminentemente surgirá ao longo do circuito de exibição daquele filme.

Embora os conceitos de aura e autenticidade possam passar por diversas leituras dentro dessa perspectiva, em especial ao considerar a massificação do cinema e o imperialismo cultural imposto por grandes conglomerados de mídia estadunidenses, os festivais parecem oferecer um regime de breve exceção ao que Benjamin estava se referindo ao produzir esses conceitos. Nosso pressuposto, portanto, é que, enquanto os festivais realizam a programação como uma forma de montagem ou pós-produção (ELSAESSER, 2018), esses eventos podem proporcionar uma reintrodução da aura aos filmes.

É notável que os festivais de cinema são organismos complexos, carregados de diversas camadas de beleza e contradições. Como espaço de acolhimento e estímulo para o cinema de autor, a instituição dos festivais viabiliza a existência de diversas obras de todo o mundo, ao reconhecer e destacar os méritos artísticos acima dos comerciais, independente — ao menos de forma parcial — de questões financeiras. Em nosso trabalho, destacamos, em particular, aqueles que possibilitam a manutenção de um circuito de exibição para curtas-metragens. É difícil pensar em cineastas brasileiros que tenham obras de curta-metragem reconhecidas amplamente por seu caráter artístico sem que tenham sido previamente reconhecidas no contexto dos festivais de cinema, passando pelo seu intenso filtro curatorial. Alguns exemplos de destaque dos últimos anos incluem artistas como Anita Rocha da Silveira, André Novais Oliveira, João Paulo Miranda Maria, dentre os que já realizaram longas; ou realizadores como Cíntia Domit Bittar, Marco Antônio Pereira e Nara Normande, que lançaram somente curtas até o momento. Sendo assim, os festivais se estabelecem como uma peça fundamental para viabilizar a existência de muitas obras de autores contemporâneos.

No caso de longas, há alternativas viáveis, embora árduas, de conquistar

sucesso e reconhecimento fora dos festivais. É evidente que o sucesso de um longa-metragem, muitas vezes, depende de como ocorre sua distribuição — e, por consequência, sua pós-produção, como conceituado por Elsaesser (2018). É uma área complexa e vertiginosa, que perpassa estratégias de divulgação, *marketing*, participação em premiações e festivais, engajamento do público, recepção crítica, número de salas em exibição, acessibilidade, *timing* social e político, assim como muitos outros fatores e variantes.

Entretanto, para curtas autorais de novos realizadores, é consideravelmente mais improvável de se encontrar um circuito possível. Suas chances de sucesso ficam, em grande parte, limitadas a participações em mostras e festivais de cinema, já que, na maior parte do mundo, curtas não entram em cartaz em salas de cinema ou em grandes plataformas de *streaming*. Para esses filmes, participar do processo curatorial é algo intrinsecamente associado a suas chances de evitar cair em um limbo pior que o do esquecimento: nunca chegar a atingir o ecrã ou as telas, e assim, não atingir memória alguma para poder sequer ser esquecido. Sobre essa questão, Amaranta César questiona quantos filmes não têm nem sua existência reconhecida, ao considerar que as instâncias de poder crítico sobre o cinema nem sempre sabem decifrar nas imagens os possíveis “sinais de novas sensibilidades, apegadas que são a modos de produção que reproduzem sempre os mesmos modos de produção, colonizadas que são pela defesa de princípios universalizantes do juízo estético” (CESAR, 2020, p. 143).

Nesse sentido, a existência de curtas-metragens com viés autoral parece estar intrinsecamente associada às janelas de seleção e exibição em festivais e mostras de cinema, como duas forças que se retroalimentam. Tendo isso em vista, há de se destacar a responsabilidade e o poder da curadoria desses eventos em descobrir, investir e até canonizar novos autores. Quando o Festival de Cannes, por exemplo, deixou de solicitar aos países que indicassem os filmes que os representassem na competição em 1972¹⁰, ele transferiu o poder de seleção de forma unilateral para o cargo do diretor do festival, assim inaugurando um

¹⁰ Em 1972, o Festival de Cannes afirmou a sua independência crítica ao se tornar a única instituição responsável por decidir o que era elegível ou não para a sua Seleção Oficial. Até então, os filmes eram designados pelos países de origem. Após a interrupção do Festival de Cannes em maio de 1968, o evento se modernizou, privilegiando a liberdade criativa e a inovação. Na época, essa mudança foi ao encontro de uma nova geração de cineastas e facilitou o surgimento de novos diretores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e os Irmãos Taviani.

crecente acúmulo de poder curatorial nas mãos do diretor e dos curadores.

Ao apontar as consequências dessas novas formas de curadoria, Elsaesser (2018) analisa como essas mudanças reconfiguram as lógicas construídas pelos sistemas de produção e expressão do audiovisual. Ele argumenta que isso “faz com que tanto a seleção de filmes quanto a curadoria de arte se transformem numa atividade que chamo de ‘pós-produção’: um termo retirado da produção de filmes digitais mas que possui um amplo significado político e ético” (ELSAESSER, 2018, p. 38). Com essa colocação, o autor desenvolve sua ressignificação do termo “pós-produção”. O sentido original do termo é definido como o processo de montagem, edição, mixagem de som e o refinamento de outros efeitos que se somam para a finalização da obra. Essa definição dá lugar, nesse contexto, para a ideia de que a curadoria e programação são capazes de determinar novos significados e implicações para o conjunto das obras apresentadas em festivais e museus.

Ele ainda aponta, como consequência da redistribuição das relações de poder entre as esferas das artes, que “toda exposição se transforma num gesto demonstrativo, e a aura de autossuficiência e autonomia da arte clássica se converte num apelo ao espectador, como se cada trabalho dissesse ‘olhe para mim’”. (ELSAESSER, 2018, p. 39). Elsaesser comenta que, se isso for realmente verdade, então existiria uma urgência da curadoria e da programação em tomar uma posição tal que possibilite “confrontar a sua dimensão ética, uma vez que esse se tornará o modo padrão pelo qual curadores e programadores virão a se relacionar com o patrimônio, a herança cultural, e a história das artes como um todo” (ELSAESSER, 2018, p. 39).

Os festivais, nesse cenário, se tornam uma coluna que sustenta a visibilidade que um curta pode alcançar. E, como destacado por Elsaesser, ao atuar como uma espécie de pós-produção, a curadoria tem o potencial de transformar a maneira como o filme se apresenta nos espaços a ele dedicados (ELSAESSER, 2018). Sendo assim, os festivais atualmente são estreitamente associados à forma como a maioria dessas obras se apresenta no mundo. Por essa razão, analisar obras de curta-metragem, atividade a que nos lançamos neste trabalho, requer compreender o ambiente dos festivais nos quais esses filmes foram exibidos, de forma a colaborar vigorosamente para um entendimento mais

amplo de seu contexto cultural, bem como das transformações passadas no contato com o público, processos esses mediados pelo processo curatorial através da programação.

Para demonstrar a relevância dos festivais de cinema escolhidos como objeto deste trabalho, faz-se necessário revisitar o contexto histórico no qual hoje se inserem. O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB) foi fundado em 1965, cinco anos após a inauguração de Brasília como nova capital do país e um ano após o início da ditadura militar brasileira. Sendo hoje o festival mais antigo do país ainda em atividade, o FBCB foi impulsionado por entusiastas e estudantes de cinema da Universidade de Brasília, na época em que seu curso era cada vez mais cerceado pelo regime militar (BAHIA, 2013).

O festival ainda passou por diversas turbulências ao longo de sua história, como a censura de filmes, seu cancelamento por conta da perseguição durante o regime entre as edições de 1972 e 1974, o abandono do Cine Brasília e a falta de um espaço físico para sediar o evento, o apagão do cinema brasileiro na década de 1990, trocas na direção artística do festival em 2019 e 2020 por conta da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, entre outras. Mesmo com tantas dificuldades, o FBCB perseverou, sendo responsável pela estreia de filmes que hoje integram o cânone do cinema brasileiro. Cineastas como Edgard Navarro, André Novais Oliveira, Kleber Mendonça Filho, Sérgio Bianchi exibiram seus curtas em Brasília antes de começarem a realizar longas-metragens. A categoria de curtas do Festival se tornou e é ainda uma das principais janelas do país para os realizadores deste formato.

O Festival de Brasília também é um bom exemplo para ilustrarmos que a dominação do cinema digital perante a película no circuito de curtas brasileiros é um fenômeno razoavelmente recente. Em 2008, na 41ª edição do mais antigo festival de cinema do país, as categorias competitivas para curtas ainda se dividiam em “Curta-Metragem de 35mm” e “Curta-Metragem de 16mm” (FESTIVAL DE BRASÍLIA..., 2008) ¹¹. Em 2020, na sua 53ª edição, o Festival de

¹¹ FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO. Curtas selecionados para o 41º Festival de Brasília. Curta o Curta, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/35Rora4>>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

Brasília inaugurou a sessão de “Curta-Metragem Nacional”¹² (FESTIVAL DE BRASÍLIA, 2019), em que desassociava a categoria do formato obrigatório de captação analógica, o que possibilitou que a esmagadora maioria dos filmes inscritos estivesse em formato digital.

Em seu site, a Mostra de Cinema de Tiradentes, iniciada em 1997, se descreve como “um evento audiovisual de vanguarda que reúne as manifestações da arte numa programação cultural abrangente” (MOSTRA..., 2021)¹³. A palavra “vanguarda” é chave para analisar o contexto cultural e artístico em que Tiradentes buscou se inserir, derivado de uma reformulação da Mostra que ocorreu em 2007. O festival surgiu no contexto da retomada do cinema brasileiro no fim dos anos noventa, buscando trazer uma janela para novos autores, e eventualmente caminhou para um recorte curatorial de obras mais experimentais ou que anunciavam novas tendências em linguagem e narrativa cinematográfica. Com o sufocamento do cinema nacional durante o governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello entre 1990 e 1992¹⁴ e a ascensão dos sensores de captação digitais, novas pluralidades artísticas passaram a surgir, subvertendo expectativas de linguagem e técnicas mais formais, como era esperado à época de filmes selecionados pelos festivais de Gramado e Brasília. A respeito da especificidade da curadoria da Mostra, resume Pedro Guimarães (2016, p. 382): “Para além de uma tentativa de se desenhar nortes estéticos dos filmes brasileiros de curtas metragens, só consigo dizer que o que pauta a seleção de Tiradentes é a vontade de invenção”.

Desde 2011, Pedro Maciel Guimarães atuou na comissão de curadores da Mostra de Cinema de Tiradentes. Em seu texto *Tiradentes, festival de cinema e opiniões*¹⁵ (2016), o autor destaca o curta-metragem como espaço de transformações e de renovação da linguagem. Enquanto muitos festivais de cinema preferem manter o processo curatorial como um mosaico fechado, no qual o espectador é convidado a observar o conjunto da imagem formada, a Mostra de

¹² FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO Regramento das mostras competitivas nacionais de curta e longa-metragem, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2mhya7h>>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

¹³ MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES. [Site Institucional]. Disponível em <<https://bit.ly/2VdJBym>>. Acesso em: 06 de julho de 2021.

¹⁴ Entre muitas medidas, o encerramento da Embrafilme, uma empresa de economia mista estatal, produtora e distribuidora de filmes brasileiros.

¹⁵ Publicado em 2016 na Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Aniki, vol.3, n.2.

Cinema de Tiradentes busca mostrar como aquele mosaico foi montado, as contradições entre as peças e o fato de que aquele mosaico não precisa ser uma imagem fechada em seus significados e implicações.

Mas nessa contradição existe riqueza, tanto no fazer confrontar esses filmes com o público e entre si, quanto no trabalho de nos expormos enquanto formadores de opinião. Não somos nem queremos impor nossa visão de cinema, mas penso que devemos fomentar o debate, nos incluindo e nos expondo como selecionadores (GUIMARÃES, 2016, p. 5).

Já o Cine PE – Festival Audiovisual surge durante os anos noventa, com a ascensão e o estabelecimento de diversos festivais de cinema pelo Nordeste, tais como o Cine Ceará em Fortaleza e Festival Guarnicê de Cinema em São Luís. O objetivo à época era que se tornasse o principal festival de cinema brasileiro no Recife. Em seu site, o festival se descreve como “um evento facilmente reconhecido como uma das principais referências de efervescência cultural que ocorre em todo o estado” (CINE PE, 2021a)¹⁶.

Ao longo de sua história, o festival passou por diversas controvérsias, incluindo protestos e boicotes por parte da classe realizadora. Em 2011, em sua 15ª edição, por exemplo, um grupo de realizadores subiu ao palco durante a cerimônia de premiação com uma enorme faixa dizendo “Menos Glamour, mais Cinema!”. Essa manifestação se deu por um sentimento de falta de aproximação do festival com a evolução do cinema que vinha sendo feito em Pernambuco (AUGUSTO, 2011).

As fricções entre a organização do festival e os realizadores são tantas que, por alguns anos, foi executado pela comunidade local uma espécie de festival paralelo ao Cine PE, chamado Cine Chinelo NoPE. Este evento ocorria em praça pública ao invés de uma sala de cinema, propositalmente parodiando o glamour do Cine PE. Essa programação paralela consistia em uma mostra não-competitiva de curtas que eram projetados na hora, por qualquer pessoa que levasse o seu filme¹⁷ (CINEMA PERNAMBUCANO, 2021). Mesmo sendo alvo de escândalos,

¹⁶ CINE PE. Histórico. Disponível em <<https://bit.ly/3x15ZE2>>. Acesso em: 06 de julho de 2021

¹⁷ CINEMA PERNAMBUCANO. Cine Chinelo NoPE. Disponível em <<https://bit.ly/3jTK2YM>> Acesso em 07 de julho de 2021

o festival, contraditoriamente, traz muitas vezes uma programação original e por vezes ousada, no bom e no mal sentido do termo¹⁸.

No que se refere ao curta-metragem, como em Brasília e em Tiradentes, o Cine PE é uma importante janela de exibição, sendo o festival dividido em mostras de caráter nacional e estadual, assim como em curta-metragem e longa-metragem. Além disso, o Cine PE tem sido nos últimos anos um festival bem-sucedido em termos de formação de público, contando com sessões esgotadas realizadas em grandes salas de cinema.

Como qualquer evento plural, os festivais de cinema possuem suas idiossincrasias. De forma geral, no Brasil, muitos festivais resguardam uma discrição em relação a seus curadores. Em alguns casos extremos, chegam a ser inacessíveis ao público as informações de quem atuou nos quadros de curadoria e programação de um evento. Tratando-se do Cine PE, FBCB e Tiradentes, os curadores têm uma participação mais ativa na elaboração de textos do catálogo e na mediação de debates com os realizadores. Entretanto, infelizmente, muitas vezes esses materiais acabam sendo descartados dos sites dos festivais quando partem para uma próxima edição. Assim, informações que não foram salvas ou impressas nos catálogos são constantemente perdidas.

Para nos aprofundarmos ainda mais na justificativa da relevância destes três eventos, é preciso atentar para o contexto mercadológico no qual se encaixam os festivais de cinema enquanto instituição. Como qualquer setor cultural que movimenta grandes montantes de dinheiro, a indústria cinematográfica funciona como um organismo sustentado por mecânicas de investimento e retorno. Sendo um produto com finalidades diversas, o lucro dos filmes comerciais pode surgir de diferentes fontes, como bilheteria, *merchandise* ou licenciamento, por exemplo. Entretanto, no contexto do cinema autoral, a lógica do retorno não necessariamente possui uma equivalência financeira. Muitas vezes limitados a salas de cinema de nicho, longas-metragens brasileiros com viés mais autoral, por vezes, não conseguem recuperar o montante investido em sua produção, sobretudo em termos de bilheteria.

Isso não necessariamente é um problema, especialmente ao considerar que obras artísticas não devem ficar reféns de um retorno financeiro. No entanto, é

¹⁸ Um caso ilustre do “mal sentido” foi durante a edição de 2017, em que o festival programou uma docubiografia sobre o ícone da extrema direita, Olavo de Carvalho.

necessário enfatizarmos que a ausência de retorno em bilheteria resulta do cruzamento de diversos fenômenos característicos do cenário audiovisual contemporâneo. Dentre eles, as recentes transformações dos aparatos técnicos de exibição e a pouca regulação quanto à ocupação das salas de cinema, dominadas pela produção hegemônica dos conglomerados de mídia norte-americanos, em detrimento da circulação e exibição de filmes nacionais (BARONE, 2008).

Em seu artigo *Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro*, publicado na revista *Sessões do Imaginário*, João Guilherme Barone (2008) destaca que a pouca frequência dos filmes brasileiros no circuito comercial compromete aspectos simbólicos da formação de um imaginário social nacional. Sua análise, realizada durante o segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), reconhece os esforços da Lei do Audiovisual¹⁹ e da Lei Rouanet²⁰ como mecanismos de incentivo para uma recuperação da produção e veiculação do audiovisual brasileiro, ao comparar a parca produção de seis filmes nacionais em 1995, com os noventa títulos produzidos em 2007. A partir da pesquisa de Barone, podemos afirmar, então, que mecanismos de incentivo estatais assumem um papel de suma importância para o desenvolvimento de expressões artísticas e suas linguagens.

Entretanto, o autor aponta que "como a permanência dos lançamentos nacionais nas salas é determinada pela venda de ingressos, há uma sinalização clara de um desinteresse do público pelos lançamentos nacionais, o que torna o cenário ainda mais complexo" (BARONE, 2008, p. 6). Considerando a crescente popularização das tecnologias digitais, e, conseqüentemente, maior circulação do produto cinematográfico em diversos suportes, no caso do cenário brasileiro à época, o autor argumenta que observamos uma contraditória "tendência de redução ou estagnação do circuito exibidor de salas tradicionais, o que resulta num déficit crônico de telas para acolher a produção" (BARONE, 2008, p. 6).

Embora o estudo de Barone tenha sido realizado há mais de dez anos, muitas questões apontadas então ainda são vigentes hoje. Nesse sentido, seu estudo é relevante para pensarmos como podemos avaliar a recepção do cinema nacional e contemplar formas alternativas de formação de público. O cinema autoral brasileiro, independentemente de suas qualidades artísticas, ainda não é

¹⁹ Lei Federal nº 8.685/93

²⁰ Lei Federal de Incentivo à Cultura, nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991

necessariamente lucrativo em termos de bilheteria, quando entra em cartaz em salas comerciais. Como sugerido por Barone (2008), isso se deve a diversos fatores externos ao filme em si. Assim, surge o seguinte questionamento: qual espaço dentro da indústria cinematográfica deve o cinema autoral ocupar para ter uma posição de destaque e protagonismo que possibilite a manutenção da sua existência?

A resposta se encontra, evidentemente, nos festivais de cinema. Essa peça fundamental do ecossistema audiovisual não só é um espaço para veiculação de cinema autoral, mas também um ambiente para formação e capacitação de público, restauração e redescobrimento de obras esquecidas ou perdidas, um espaço de imersão em pluralidades artísticas, de introdução de realizadores no mercado audiovisual e também, em especial, de ascensão de novos autores. Ainda, “além de apoiar a cultura, a realização desses eventos, usualmente feita com patrocínios estatais e/ou privados, estimula o turismo e movimenta a economia das cidades e regiões em que os festivais ocorrem” (GARRETT, 2020, p. 46).

Sendo assim, os festivais de cinema parecem frequentemente funcionar como um espaço cosmopolita no qual os espectadores são encorajados a participar de uma espécie de turnê cultural das regiões em que eles se inserem. Ao mesmo tempo, é também um ambiente que regula — de acordo com as diversas forças sociais, econômicas, políticas e culturais — o que pode fluir nesses espaços (CHAN, 2011). Ainda, a variedade de tipos de festival é por si só quase tão ampla quanto a variedade de tipos de filmes, o que mais uma vez demonstra a importância desses eventos. Há, por exemplo, festivais focados em filmes de gênero, temáticas e linguagens específicas, voltados para determinados grupos sociais, aspectos geográficos, formatos de captação, entre outros recortes.

No entanto, festivais considerados de maior relevância tendem a não se restringir a nenhuma temática ou formato específico, alegando que prezar pela seleção do que há de melhor ou mais distinto dentro de qualquer abordagem cinematográfica. Eventos como o Festival de Cannes, Festival Internacional de Cinema de Berlim (em alemão: *Internationale Filmfestspiele Berlin*, também conhecido como *Berlinale*) e a Festival Internacional de Cinema de Veneza (em italiano, *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*) — universalmente conhecidos como os três mais relevantes festivais de cinema do mundo — não têm

nenhuma restrição formal quanto à abordagem dos filmes escolhidos. No Brasil, eventos como o Festival de Cinema de Gramado, Festival de Brasília de Cinema Brasileiro e Cine PE buscam seguir a mesma lógica. A categorização formal mais comum nesses eventos costuma se basear na duração dos filmes: em curtas e o longas-metragens.

Apesar de serem abertos à pluralidade técnica e estética, inevitavelmente os festivais necessitam seguir uma linha curatorial, para que o mosaico apresentado pelo conjunto das seleções oficiais reflita uma lógica precisa. Todavia, especialmente no âmbito internacional, por vezes algumas obras são criticadas e rotuladas como “filmes de festival”, uma denominação de cunho pejorativo que busca ressaltar como alguns filmes parecem ser calculados exclusivamente para terem apelo nesses eventos. Essas críticas são necessárias, em especial ao pensar a relevância e responsabilidade carregada pelos festivais perante a carreira de inúmeros realizadores, e mais uma vez apontam para o impacto da curadoria e programação para cenário audiovisual contemporâneo, tanto a nível global como local.

Tendo isso em vista, esta dissertação se divide em três capítulos. No capítulo um, intitulado *A curadoria e o curta como intervenção política*, iremos analisar o mosaico formado pelo conjunto da programação de curtas-metragens nacionais em duas edições consecutivas do Cine PE - Festival do Audiovisual, respectivamente em 2017 e 2018. O evento, por vezes acompanhado de escolhas curatoriais e de realização de repercussões polêmicas²¹, será o ponto de partida para analisarmos a forma como a programação e a seleção de filmes podem funcionar como uma forma de pós-produção, assim como podem transformar os espaços que estas obras habitam, a partir de um diálogo com a noção em Elsaesser (2018). Além disso, ao serem agenciados como espaços de legitimação de filmes e realizadores, conforme indica Amaranta Cesar (2020), analisaremos as consequências simbólicas dos festivais nos contextos em são inseridos.

Muitos dos debates e discussões que são realizados nos festivais não são registrados ou disponibilizados. Somado a isso, temos a ausência de um material literário extenso relacionado ao curta-metragem brasileiro contemporâneo. Por

²¹ Situações polêmicas mais ilustres incluem a programação de filmes alinhados ativamente com as novíssimas direitas brasileiras, assim a crítica dos realizadores quanto à falta de aproximação do festival com a evolução do cinema feito em Pernambuco na primeira década dos anos 2000.

essa razão, foi necessária a realização de entrevistas com os curadores dos festivais em questão. Para o primeiro capítulo, entrevistamos Diego Edu Fernandes, curador de curtas e longas do Cine PE desde 2018, sobre suas perspectivas e posições em relação ao festival e a relação do evento com o atual cenário do cinema brasileiro²². Dessa forma, buscaremos refletir sobre como as falas do curador podem se relacionar com o *zeitgeist* do Brasil nesse período²³. O que é mais, abordaremos nessa reflexão a ideia, introduzida por Marcelo Ikeda (2018), de que, no contexto de uma juventude brasileira que tem o acesso aos sensores digitais, há uma diminuição do abismo entre as produções de realizadores amadores e profissionais.

No capítulo dois, intitulado *A capital e a herança do cinema nacional em evidência*, prosseguimos com metodologia de análise de filmes, especificamente curtas-metragens selecionados para competição nacional do Festival de Brasília nas edições de 2018, 2019 e 2020, em contraste com o contexto histórico então colocado. Análise essa mediada pela entrevista com o curador do festival Eduardo Valente, responsável pela direção artística e curadoria de curtas e longas do FBCB de 2016 até 2018. Contando com mais de cinquenta edições, o mais antigo festival de cinema ainda em atividade no Brasil, esse festival é amplamente reconhecido pela comunidade cinematográfica nacional por ser tradicionalmente o berço da estreia local de muitas obras canônicas do cinema brasileiro. Essa ideia é pertinente especialmente para pensarmos a forma como uma mostra ou festival de cinema pode colaborar com a formação do imaginário coletivo sobre uma região e seu cinema nacional ou regional (CZACH, 2004), assim como a forma em que o curta-metragem contemporâneo e suas novas expressões se encaixam dentro desse possível imaginário.

²² As entrevistas com os curadores foram diferenciadas conforme as especificidades das seleções e contextos de cada um dos festivais. Entretanto, algumas perguntas e temáticas pontuais foram abordadas diretamente com os três curadores. Dentre elas, partindo da ideia de Elsaesser: (i) de que forma você acha que a programação pode alterar a apresentação e percepção de um filme? Como isso se deu no contexto dos curtas do respectivo festival? (ii) Em paralelo com a ascensão do cinema digital, como você vê os grandes eventos políticos que aconteceram nessa década influenciando e expressando as tendências narrativas e temáticas na curadoria dos curtas presentes nos festivais nos últimos anos? E ainda, (iii) sendo os festivais a principal janela para veiculação de curtas-metragens, como você enxerga esses eventos e o papel da curadoria e programação como instituições de legitimação dessas narrativas?

²³ Essas duas edições do Cine PE em particular contaram com curtas produzidos posteriormente ou durante os acontecimentos que culminaram no impeachment de Dilma Rousseff.

A edição de 2018 do FBCB ocorreu durante o final do governo do presidente Michel Temer (MDB) e a poucas semanas da polarizada votação que culminou na eleição de Jair Bolsonaro como presidente do país e de Ibaneis Rocha (MDB) como governador do Distrito Federal; enquanto as edições de 2019 e 2020 ocorreram nos primeiros dois anos de governo de Bolsonaro e de Rocha e durante a pandemia de COVID-19. Esses novos mandatos promoveram uma reformulação na direção artística e curadoria do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que se deu por conta da mudança na gestão da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECECDF).

Por fim, no capítulo três, intitulado *O curta em vanguarda e o olhar para o futuro*, temos como último estudo de caso de nossa análise fílmica as edições de 2020 e 2021 da Mostra Foco, programa da Mostra de Cinema de Tiradentes: a principal janela de curtas-metragens do evento e a única categoria competitiva deste formato, na qual o seu Troféu Barroco é decidido por votação do Júri Oficial. O corpo de curadores de curtas-metragens de Tiradentes obteve uma adição em 2021 com a entrada de um realizador, que, coincidentemente, havia sido selecionado para a mesma competição em 2020. Em paralelo a esse acréscimo, houve a eclosão da pandemia de COVID-19, que alterou drasticamente a dinâmica de produção de filmes e a execução de festivais de cinema durante o período de descontrolado do vírus.

Pensando no formato proposto pela Mostra de Tiradentes, com uma temática anual e profunda valorização do debate sobre o cinema, buscaremos entender como essa sequência de eventos políticos repercutem no cenário do curta-metragem brasileiro contemporâneo e suas novas expressões. E, para discutir sobre a curadoria e programação em diálogo com esse contexto, foi realizada entrevista com Felipe André Silva, cineasta e autor que passou a integrar a comissão curatorial de curta-metragem da Mostra de Tiradentes em 2021.

Em resumo, cada evento irá configurar um capítulo e cada edição analisada destes três festivais, um subcapítulo, totalizando duas edições por capítulo — com exceção do FBCB de 2019 e 2020, que serão analisados em conjunto. Seguindo esse percurso, o trabalho de pesquisa *Curar com Curta* pretende reconhecer o potencial e a importância do curta-metragem no contexto da profunda crise político-social que assola o Brasil nos últimos anos. Ao longo deste estudo, será explorado como diferentes narrativas e abordagens têm a

capacidade de representar as mais efervescentes tendências artísticas de novos realizadores contemporâneos, levando em conta que essas produções são decorrentes do amplo acesso proporcionado pelo cinema digital. Para isso, pensaremos a íntima relação dessas obras com os conceitos de curadoria e programação, buscando evidenciar como essas inéditas percepções artísticas no contexto do curta-metragem podem nos direcionar para outras formas de olhar o país, nossos traumas históricos, possíveis curas, assim como produzir um amplo retrato do cinema brasileiro contemporâneo.

2

Cine PE: A curadoria e o curta como intervenção política

O Cine PE - Festival do Audiovisual é um dos eventos de cinema mais tradicionais do Nordeste brasileiro. Com vasta formação de público, o festival conta com grande adesão da comunidade local, tendo muitas vezes sessões com ingressos esgotados. Por possuir uma mostra focada em filmes do estado de Pernambuco, o evento se estabeleceu como uma importante vitrine do que era produzido na região, assim como de seus novos realizadores, suas respectivas abordagens estéticas e de linguagem. Com a grande repercussão do cinema pernambucano no Brasil e no mundo nos últimos anos, ainda mais atenção se voltou para o festival. Entretanto, algumas controvérsias em relação à curadoria e programação do Cine PE causaram rupturas com a comunidade audiovisual e dividiram opiniões sobre o evento.

Este capítulo irá ponderar a conjuntura da curadoria de curtas-metragens em duas edições consecutivas do Cine PE, de 2017 e 2018. Isso se dará pensando nas consequências das ações da programação em um festival, em particular sob a perspectiva da curadoria como forma de pós-produção, nos termos de Elsaesser (2018), e da aura, de acordo com Walter Benjamin (2021). Somado a isso, também será analisada a forma como um festival pode colaborar para a formação de um imaginário coletivo sobre o cinema em determinada região, em diálogo com a teoria de Czach (2004). Ainda, as edições escolhidas são, respectivamente, anterior e posterior a uma mudança na formação do comitê de curadoria do festival. Essa transformação ocorreu logo após um grande evento histórico externo e politicamente polarizante, sendo este o impeachment de Dilma Rousseff (PT).

2.1

Cine PE 2017: A aura e a reconfiguração de significados em curtas-metragens que compartilharam espaços com o “cinema de direita”

Em 2017, o Cine PE atraiu a atenção da mídia ao ser protagonista de uma controvérsia envolvendo a programação do filme *O Jardim das Aflições* (2017, Josias Teófilo, 81 min), um documentário biográfico sobre o escritor, influenciador digital e autoproclamado filósofo, Olavo de Carvalho. A presença deste filme na programação competitiva do festival, junto a *Real - O Plano por Trás da História* (2017, Rodrigo Bittencourt, 105 min) em hors concours, gerou um conflito com outros realizadores selecionados, que retiraram seus filmes da programação do evento como ato de protesto. Tendo alcançado ampla cobertura da imprensa, esse ato resultou na necessidade de adiar as datas de realização do festival e reformular parte da seleção do Cine PE 2017, fato esse que se tornou tema principal de debates junto à comunidade audiovisual brasileira naquele momento.

O filme de Josias Teófilo foi gravado em 2015, nos Estados Unidos, na cidade de Richmond, capital da Virgínia, seguindo a rotina de trabalho e o cotidiano do escritor. Acompanhando-o por passeios de carro, brincadeiras com armas de fogo e visitas à biblioteca pessoal de Olavo, a obra de Teófilo insiste constantemente em tentar intelectualizar seu protagonista. Numa lógica semelhante à daqueles que compram livros avulsos para recheiar as estantes de fundo durante ligações de videochamada na pandemia, o filme insiste que a quantidade de livros na casa de Olavo de Carvalho é uma confirmação de que ele é um homem culto, portanto sábio.

É possível argumentar que talvez essa abordagem seja uma tentativa de justificar a existência do próprio filme. Em um dado momento, por exemplo, o personagem faz questão de enfatizar que leu toda a vasta bibliografia que possui

de Marx, Engels, Lenin e outros símbolos da esquerda política, como uma espécie de autoindulgência para justificar sua posição de formador de opinião e relevância enquanto protagonista. Essa construção do personagem é detalhadamente calculada, numa tentativa de fundamentar um suposto repertório teórico, o que, na realidade, tem por intuito apenas corroborar as teorias da conspiração aos quais ele e seus seguidores são adeptos (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018, p. 196).

Esta análise do filme, no entanto, pode parecer se restringir aos seus aspectos ideológicos. A razão para isso, contudo, é que a linguagem cinematográfica articulada na obra é usada apenas como um dispositivo simplório para instrumentalizar tais ideologias. A *mise-en-scène* é construída sem profundidade alguma, de modo a glorificar seu personagem em composições inspiradas numa iconografia estilizada, mas que não vai além do *kitsch* que fetichiza a perspectiva do homem eurocêntrico. Com *O Jardim das Aflições*, o cinema é apenas uma plataforma para propagação de frases de efeito e imagens *instagramáveis*. Nesse sentido, o aspecto ideológico é o fundamento da obra. Tanto que seu realizador afirma que, supostamente, "a cultura sempre foi dominada pela esquerda. O único cineasta que se assume de direita no Brasil sou eu" (BRIZZI, 2017).

A controvérsia que cerca a programação do filme no Cine PE de 2017 serviu como plataforma para a publicização da obra. Utilizando-se dessas críticas e qualquer questionamento sobre as dimensões estéticas do filme, como as apresentadas aqui, os articuladores da obra incorporam às suas teorias conspiratórias uma retórica sobre censura, para fazer "com que o questionador se torne parte do argumento conspiratório, impossibilitando, portanto, que o questionador se desvincule desta narrativa" (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018, p. 196). Em um artigo sobre *As consequências do etnocentrismo de Olavo de Carvalho*²⁴ na produção discursiva das novíssimas direitas conservadoras brasileiras publicado na *Revista NEP*, os autores Rosa, Rezende e Martins ainda afirmam que o problema central deste tipo de análise "é que ela simplifica de tal maneira a realidade que a polarização se torna a única possibilidade cosmológica e, portanto, a forma exclusiva de enxergar o mundo e mais, esse mundo passa a ser constituído de "nós" e "eles"." (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018, p. p. 197).

²⁴ Olavo de Carvalho faleceu em 24 de janeiro de 2022.

Essa ideia de “nós” e “eles”, propulsora do agravamento da polarização e da crise política no país, procura separar e desumanizar terceiros, partindo da lógica de que estes seriam os responsáveis por uma suposta ruptura dos “costumes” conservadores. Diferenciam-se “deles”, assim, por seguirem uma aparente vida reta, cristã, dentro da lei e da ordem, que reitera sua condição de “civilizados”; enquanto o “outro” consistiria nos esquerdistas, comunistas, defensores de bandidos e dos direitos humanos (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018). Dessa forma, ao dicotomizar o debate sobre temáticas de interesse público e social, fazem uso dessa divisão para retroalimentar as próprias posições ideológicas, e quando questionados sobre a fragilidade documental da sua argumentação, acabam por inserir o questionador na cena fictícia de uma suposta conspiração (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018, p. 197).

O raciocínio dos autores demonstra que a construção narrativa das novíssimas direitas parece ser a razão pela qual um filme como *O Jardim das Aflições* busca se fortalecer através de polarizações e dicotomias. Esse investimento em teorias conspiratórias gera um estado de insegurança, que possibilita a implementação de políticas de exceção, assim como instaura uma retórica cíclica, à imagem do ouroboros, que consome a si mesmo em busca da manutenção de sua própria existência.

As gritantes críticas expostas a partir dos acontecimentos do Cine PE de 2017 proporcionaram variados debates sobre as implicações possíveis da curadoria e da programação em um evento desse porte. Como aponta Amaranta Cesar, “organizar um festival de cinema é construir um espaço de distribuição e legitimação que intervém crítica e historicamente no campo das imagens seja para reafirmar, seja para contestar relações de poder” (CESAR, 2020, p. 139). Citando o exemplo de Cachoeira, cidade histórica do Recôncavo da Bahia marcada pelo trauma colonial e onde a autora coordena o CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira, Cesar (2020) enfatiza a responsabilidade da curadoria no que diz respeito ao trato das opressões históricas daquele território

Essas questões vão ao encontro do que afirma Felicia Chan (2011), quando destaca as possibilidades de construção de um imaginário coletivo a partir do cinema nacional e das novas relações geopolíticas que os festivais de cinema estabelecem com as cidades que os sediam. Todas essas ideias são necessárias para refletir sobre a responsabilidade dos festivais quanto à legitimação ou

apagamento de determinadas narrativas (CESAR, 2020). Partindo daí, fica mais evidente como a presença dos filmes *O Jardim das Aflições* e *Real - O Plano por Trás da História* em festivais de cinema como o Cine PE pode ser lida de maneira problemática. Normalizar essas narrativas, atitudes e formas significa integrá-las à sociedade, formando um espelho do que seria um possível nanofascismo²⁵ presente nesses filmes. Como estratégia de *marketing*, essas obras buscam, através da presença em eventos como festivais de cinema, um espaço de normalização dos seus discursos.

Sendo um dos principais e mais populares eventos cinematográficos de Pernambuco e quiçá do Nordeste, com uma formação de público fortemente consolidada, a responsabilidade perante a manutenção ou apagamento de narrativas que o festival carrega é consideravelmente vasta (CESAR, 2020). Isso se tornou evidente com as proporções que tomou a polêmica entre membros da comunidade audiovisual brasileira. Dois dias após a seleção oficial dos filmes de Teófilo e Bittencourt ser divulgada, sete realizadores anunciaram que iriam retirar seus filmes da programação e publicaram uma nota conjunta de repúdio. Em um de seus trechos, a nota destaca:

Constatamos que a escolha de alguns filmes para esta edição favorece um discurso partidário alinhado à direita conservadora e grupos que compactuaram e financiaram o golpe ao Estado democrático de direito ocorrido no Brasil em 2016. Para nós, isso deixa claro o posicionamento desta edição, ao qual não queremos estar atrelados. Reconhecemos a importância do Cine PE - Festival Audiovisual, do qual muitos de nós já participaram em edições anteriores. Esperamos poder participar de edições futuras e mais conscientes, condizentes com sua grandeza histórica e relevância para a formação de público do cinema brasileiro (NOTA SOBRE A RETIRADA..., 2017).

Notavelmente, dentre os sete realizadores que assinaram a nota e retiraram seus filmes da seleção, seis são diretores de curta-metragens e apenas um de longa-metragem. Os filmes retirados foram os curtas *A Menina Só* (2016, Cíntia Domit Bittar, 10 min), *Abissal* (2016, Arthur Leite, 17 min), *Baunilha* (2017, Leo Tabosa, 13 min), *Iluminadas* (2016, Gabi Saegesser, 14 min), *Não Me Prometa Nada* (2016, Eva Randolph, 21 min), *Vênus: Filó, a Fadinha Lésbica* (2017,

²⁵ Achille Mbembe (2017) propõe o conceito *nanorracismo* para definir o racismo tornado cultura e respiração, “na sua banalidade e na sua capacidade de nos poros e nas veias da sociedade (...) e de alienação das massas” (MBEMBE, 2017, p. 97). Nesse sentido, espelhamos a lógica explicada por Mbembe através do conceito de nanofacismo.

Sávio Leite, 5 min) e o longa-metragem *O Silêncio da Noite É Que Tem Sido Testemunha das Minhas Amarguras* (2016, Petrônio Lorena, 78 min). Na lista, constam três filmes de Pernambuco, um do Rio de Janeiro, um de Minas Gerais, um do Ceará e um de Santa Catarina. Em um trecho da nota em resposta aos realizadores, o festival destacou:

(...) ao longo de 20 anos de realizações, que tornaram o Festival uma das referências nacionais do setor, todas suas programações, indistintamente, foram pautadas pelo respeito aos valores básicos da liberdade, quais sejam o direito de expressão, o respeito à pluralidade e o combate ao instrumento da censura; Que, por isso mesmo, jamais houve quaisquer formas de politização das programações, pois uma simples pesquisa sobre as edições passadas, facilmente será revelado que o Festival sempre se pautou em mostrar tendências, linguagens, estéticas e ideologias, da forma mais coerente possível, por entender e evidenciar que o conceito da diversidade deve ser de todos e para todos (NOTA OFICIAL, 2017)

Interpretando a nota de repúdio publicada pelos realizadores, a preocupação desse grupo aparenta estar em algum grau vinculada ao conceito de curadoria proposto por Amaranta Cesar, como legitimação de narrativas para contestar ou reafirmar possíveis relações de poder (CESAR, 2020). Pensando também no conceito segundo Thomas Elsaesser (2018), o autor argumenta que a curadoria tem o poder de transformar a maneira como os filmes se apresentam nos espaços a ele dedicados. Sendo assim, os realizadores não querem que seus trabalhos sejam associados à programação de dois longas assumidamente alinhados à direita, porque reconhecem como suas obras podem ser reconfiguradas a partir da maneira como o festival apresenta e programa esse conjunto curatorial.

Além disso, podemos associar essa característica dos festivais a uma possível restituição da aura, já que esses eventos estabelecem uma relação de unicidade com a veiculação das obras, retomando a condição ritualística presente nas artes prévias à reprodutibilidade técnica. Walter Benjamin (2021, p. 61) diz que “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro”. Com essa colocação, o autor destaca a relevância do ritual no tecido cultural presente até então. Partindo dessa lógica, a reprodutibilidade técnica encontra a desaturatização da obra de arte,

que “emancipa a obra do ritual contemplativo da arte aurática” (MAGALHÃES, 2014, p. 23). Logo, podemos dizer que é o poder de resgate do ritual pelos festivais — que assim pode ser definido por fatores como a programação, a experiência coletiva e a unicidade das sessões — que restitui a presença da aura.

Sobretudo quando esse olhar propõe um encontro entre a montagem da programação e a ideia de pós-produção de Elsaesser, vemos a capacidade dos festivais de ressignificar ou atualizar a aura dos filmes apresentados. Por conta disso, entendemos a preocupação dos realizadores que assinaram a nota coletiva de repúdio como uma ilustração do perigo de se programar um filme como *O Jardim das Aflições*, assim como seus possíveis impactos na aura dos filmes, do evento e do ritual. Mais diretamente, a questão que acomete esses diretores também passa por não querer associar seus trabalhos com uma curadoria que destaca uma obra personificadora do Olavismo²⁶. Em 2017, no contexto em que esses acontecimentos ocorreram, esse movimento declarava amplo apoio ao governo de Michel Temer (MDB), figurando entre seus adeptos mais radicais, que apoiavam o impeachment de Dilma Rousseff (PT) e posteriormente se converteriam ao *Bolsonarismo*.

Assim, podemos constatar que o Olavismo foi uma das ideologias patrocinadoras dos governos de Michel Temer e Jair Bolsonaro, responsáveis pelo desmonte dos mecanismos de incentivos estatais e simbólicos ao cinema nacional que aconteceu a partir desses mandatos. Josias Teófilo, por exemplo, usou como uma das principais jogadas de *marketing* para campanha e lançamento do seu filme o fato de ter sido realizado a partir de um financiamento coletivo. Críticos ferrenhos ao financiamento público, os seguidores de Olavo de Carvalho e de Jair Bolsonaro elegeram a Lei Rouanet como um dos alvos de suas múltiplas teorias conspiratórias. Além de denúncias sobre supostos desvios de dinheiro, os Olavistas e bolsonaristas mais adeptos acreditam que esses mecanismos de incentivo servem como plataforma para produção de obras, ou ainda de “peças de propaganda”, que pregam a destruição da perspectiva conservadora de uma cultura ocidental (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018).

²⁶ Pelo dicionário informal, a definição de Olavismo é uma teoria política que mistura elementos do conservadorismo com o liberalismo. É a filosofia política pregada por Olavo de Carvalho e seus seguidores, tendo o lema “liberal na economia e conservador nos costumes”.

Considerando todos os motivos supracitados, podemos concluir que *O Jardim das Aflições* é um filme nocivo para as políticas de apoio e estímulo ao cinema nacional. Seguindo essa lógica, os realizadores que retiraram os seus filmes do Cine PE em 2017 agiram como um ato de protesto ao discurso partidário da novíssima direita, mas que posteriormente também se refletiu como um ato de proteção do próprio cinema brasileiro, levando em conta o quão fundamental são essas políticas de incentivo para o setor. São elas o que possibilita a própria existência do Cine PE, festival historicamente realizado a partir de patrocínio estatal nas esferas municipal, estadual e federal.

Para uma análise do conjunto curatorial de curtas, vamos desenvolver seu respectivo contexto narrativo e social nessa edição do Cine PE, assim como transformações que impactaram as edições subsequentes do festival, passando por alguns dos filmes que foram retirados da programação, outros que ficaram e aqueles que foram premiados na edição de 2017. Um dos seis curtas que decidiram se retirar do evento, *A Menina Só* (2016, Cíntia Domit Bittar, 10 min), começa com uma jovem, pré-adolescente, caminhando em uma rua deserta de uma cidade do interior. Toda a imagem é dominada por um filtro vermelho inorgânico, causando uma intensa distinção visual. Já em casa, a jovem pergunta ao pai: “que horas a mãe chega?”. Pouco depois, seu animal de estimação tenta entrar no paiol. Antes de conseguir impedi-lo, ele passa por debaixo do portão, e logo assim ela o abre. Há algo comprido no chão, semelhante ao formato de um corpo e ouvimos o som de moscas e insetos partindo do local. Dentro da casa, o pai dorme. Sua filha o encara, e carrega a espingarda, apontando-a. O som do carregar acorda o homem, que encara sua filha ainda sem entender o que acontecia. Um corte seco nos leva para a cena final, onde vemos a filha caminhando novamente, agora para longe da casa, em simetria com a primeira cena do filme.

Deixando espaço aberto para múltiplas interpretações, *A Menina Só* dá sinais de que o corpo encontrado é o da mãe da protagonista: desde a ausência da personagem materna no filme até o momento referencial no qual ela pergunta da mãe, além do fato da filha ir confrontar seu pai armada após descobrir o que há no paiol. O próprio título do filme colabora para essa interpretação, a partir da qual se poderia dizer que a obra trata de um feminicídio. Para construir a crítica social, a atmosfera criada no filme remete ao cinema de gênero, flertando com o

suspense e o terror. O curta-metragem de Bittar ainda parte da sugestibilidade das imagens para estabelecer diversas possibilidades de leitura, limitando o que é da esfera do dizível para colaborar com as interpretações possíveis do visível. Usando a montagem como fator de divisão para esse agenciamento, a obra é marcada pelo uso de cortes secos em momentos-chaves da trama, nos quais o dizível poderia ter cerceado construções de sentido a partir das imagens.

Em 2017, inscreveram-se no Cine PE 473 filmes, sendo 398 curtas e 75 longas. O curta-metragem *Sal* (2016, Diego Freitas, 15 min), vencedor do prêmio de Melhor Ator no festival, foi um dos filmes selecionados após a reformulação da programação, necessária por conta dos filmes que foram retirados da seleção (CINE PE, 2021b)²⁷. *Sal* começa com um *close* de Márcio em uma cozinha, enquanto ele come uma garfada e lança um olhar na direção da câmera. Posteriormente, na casa de Sérgio, iniciam uma conversa casual, que estabelece que eles ainda não se conheciam pessoalmente e que o encontro havia sido marcado online. “Será que a gente é doente?”, questiona Márcio. Depois de um conflito, Sérgio o imobiliza no chão, e os lábios dos dois ficam a milímetros de distância enquanto se encaram. Ouvimos o som de uma gravação de Márcio, questionando “como é que você vai fazer?”, ao que Sérgio responde dizendo como foi comer o corpo de Márcio.

Após o fim do filme, vemos uma cartela com os dizeres “inspirado em uma história real”, a que se segue outra cartela, afirmando que, em 2001, na Alemanha, um homem matou e comeu o outro com seu consentimento após terem se conhecido através de um site dedicado ao canibalismo. Através de uma construção fundamentalmente baseada no diálogo e suas repetições, o filme sustém sua narrativa no ponto de virada que surge nos últimos minutos. Nesse sentido, valorizando mais o dizível que o visível, o curta-metragem se ancora em uma chave narrativa presumível. A partir das menções a um site para encontros e aos tipos de corpos desejados, assim como da direção de atores para os dois personagens, que cria uma atmosfera propositalmente erótica, o filme tenta constantemente afirmar para o espectador que os dois homens estão lá para um encontro de sexo casual.

²⁷ CINE PE (2021b). Divulga lista de filmes selecionados - 2017. Disponível em <<https://bit.ly/3mGshvM>> Acesso em 09 de outubro de 2021

Em resumo, *Sal* usa dos jogos de palavra para criar essa possível dupla interpretação, entre uma relação homossexual e antropofágica. Quando o filme cria uma simetria entre o comportamento sexual de homens gays e o canibalismo, ele faz uma equivalência social entre os dois, o que, numa perspectiva mais estrita, pode dar margem a leituras LGBTfóbicas. “Será que a gente é doente?”, questiona o personagem Márcio, antes do filme alcançar seu ponto de virada. Nesse sentido, *Sal* acaba evocando, antes do canibalismo, o tradicional chavão homofóbico, da homossexualidade enquanto doença.

A partir da descrição dessa problemática, podemos começar a fundar nossa análise sobre como a obra se encaixa no conjunto de filmes apresentados nessa edição. Também, sobre como essa interpretação pode se tornar mais grave se considerarmos a responsabilidade que tem a curadoria pelo poder de transformar os filmes nos programas em que são exibidos (ELSAESSER, 2018), assim como de trazer as consequências para o conjunto das obras programadas.

No entanto, antes de analisarmos o mosaico formado por esses filmes dentro da curadoria de curtas do Cine PE de 2017, precisamos nos familiarizar com mais uma obra. Este filme irá colaborar para o entendimento dos conceitos que Elsaesser (2018) e Cesar (2020) articulam na literatura sobre os espaços de festivais e curadoria, suas possíveis reconfigurações, assim como para nossa análise do fenômeno que ocorreu no Cine PE nesta edição tão particular. *Diamante, o Bailarina* (2016, Pedro Jorge, 23 min) foi o protagonista das premiações de curta-metragem do festival em 2017, levando a categoria principal, de Melhor Filme na Mostra Competitiva de Curtas-Metragens Nacionais, Melhor Direção de Arte e o Prêmio Canal Brasil de Curtas.

O filme de Pedro Jorge começa com o sino do ringue, que nos leva para uma luta de boxe, em que acompanhamos Diamante, um jovem boxeador negro, prestes a nocautear seu oponente. Uma elipse nos conduz para Diamante no camarim de uma casa de eventos, se maquiando. No dia seguinte, por apresentar lentidão nos exercícios, seu treinador lança a frase: “Maldita a hora que eu fui treinar viado”. Depois de conflitos com os colegas e conversas motivacionais, ao sair da academia, o jovem decide deixar um dos panfletos de sua apresentação como *drag* pendurado no quadro de avisos do lugar. Vemos pela primeira vez o protagonista montado como *drag queen*, fora do camarim, no palco da casa de eventos. Enquanto canta e performa, ele é ovacionado pela plateia. No fim da

apresentação, enquanto recebe a admiração do público, Diamante percebe que seu treinador estava assistindo à performance, e acena para ele, como um gesto de aprovação.

Comparado aos outros dois curtas citados, *Diamante, o Bailarina* possui uma abordagem mais frontal em relação a sua temática. Articulando questões sobre vivência *queer* em contextos de masculinidade, o filme segue um formato narrativo tradicional. Tanto *Sal* quanto *Diamante, o Bailarina* seguem um regime mais comum de imagem, de uma valorização maior para recursos diretamente ilustrativos do diálogo, com margem mais estreita para outras interpretações. Dentre os três filmes, *A Menina Só* é o que mais se afasta dessa denominação, ao prezar por uma construção que revela sua narrativa através de uma atmosfera visual ao invés do campo verbal, ou do dizível, propriamente.

Os efeitos da curadoria se fazem explícitos ao analisarmos as novas perspectivas de leitura proporcionadas por estes filmes dentro do contexto do Cine PE de 2017, uma vez programados para a mesma edição de *O Jardim das Aflições* e *Real - O Plano por Trás da História*. Um filme como *Diamante, o Bailarina* pode ser lido como uma expressão de empoderamento da comunidade *queer* de espaços normalmente restritos à heteronormatividade. Entretanto, ao ser apresentado em paralelo a *O Jardim das Aflições*, um filme cuja figura central é objeto de devoção de uma ala da novíssima direita (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018), grupo esse orgulhosamente homofóbico, é possível termos uma leitura diferente do curta-metragem de Pedro Jorge.

O filme mostra o seu protagonista sofrendo constantemente ofensas homofóbicas de seu treinador, colegas de academia e estranhos na rua. Sua defesa está na capacidade de luta, como demonstrado na cena em que quase nocauteia um de seus agressores verbais no banheiro. Quando seu treinador diz “Eu não sei o que você faz à noite, e nem quero saber. Mas se você quiser treinar nessa academia, a parada aqui é séria. (...) Maldita a hora que eu fui treinar viado” (DIAMANTE..., 2016), Diamante fica visivelmente abalado, mas logo retorna com ainda mais afinco ao treino, para inclusive desmoralizar o colega de academia que o perseguia. No contexto de uma hipotética perspectiva conservadora, é possível entender que o filme expressa a ideia de que, para um homem homossexual ser legitimado em espaços heteronormativos, se faz necessária a manutenção de uma masculinidade agressiva. Segundo essa leitura,

presumivelmente alinhada com o espectro ideológico do público-alvo de *O Jardim das Aflições*, é necessário separar a expressão *queer* da vida cotidiana de Diamante, de forma que ele só tenha sua identidade validada entre seus colegas de treino a partir de uma performance tradicional da masculinidade, “apesar” do que ele faz à noite.

Sendo assim, um mesmo curta-metragem pode ter leituras progressistas e conservadoras, a depender de como é programado dentro da perspectiva de uma curadoria. Essa análise vai ao encontro tanto da noção proposta por Elsaesser (2018) quanto das teorias de Walter Benjamin sobre a montagem. Podemos ponderar que “é a montagem que permite a produção de sentido em uma obra cinematográfica. (...) O ponto central para Benjamin parece residir na forma como o cinema afeta a nossa recepção de uma obra” (MAGALHÃES, 2014, p. 14). Dessa forma, a programação dos festivais de cinema parece servir como um segundo processo de montagem, implicando novos sentidos ao conjunto apresentado, alterando a recepção das obras. Enquanto processo de pós-produção, como vemos a partir da análise dos curtas desta edição do Cine PE, a programação exerce um papel fundamental para percebermos as transformações da aura de uma obra.

Quando Amaranta Cesar (2020) argumenta que o trabalho do curador pode ser concebido como uma ação de intervenção, podemos pensar que essas ações se dão tanto na inscrição histórica de obras e autores, quanto na maneira como essas obras se reconfiguram a partir da forma como são apresentadas. *Diamante, o Bailarino* foi selecionado e premiado em diversos festivais de cinema com temática *queer*, incluindo o Festival Mix Brasil, o mais relevante dentre os dedicados a conteúdo LGBTQIA+ no país. Assim sendo, é possível argumentar que a leitura conservadora sobre o filme não é universal, e justamente, pode ser reafirmada ou contestada a partir de ações de intervenção dos responsáveis pela seleção dos filmes. Esse caso ilustra tanto os pontos discutidos por Elsaesser ao falar de pós-produção quanto por Benjamin ao articular a relação entre montagem, obra de arte e aura no cinema.

Podemos replicar essa mesma lógica de intervenção (CESAR, 2020) e reconfiguração de significados para a programação do curta-metragem *Sal*, e num exercício contrário, para a recusa dessa intervenção no caso do curta *A Menina Só*, pela diretora ter optado por retirá-lo do festival. Uma familiaridade entre os dois

está em estabelecerem uma construção comum, que preza por múltiplas leituras possíveis, cuja suposta verdadeira temática só é explicada (no caso de *Sal*), ou sugerida (no caso de *A Menina Só*) nos momentos finais das respectivas obras.

Ao mesmo tempo, vemos o contraste entre um filme que propõe uma dualidade das imagens com sutileza, a partir de referências do cinema de gênero, como *A Menina Só*, e um filme no qual as representações são mais explícitas e que pode ser lido, a partir de uma perspectiva mais rígida, de forma socialmente prejudicial, como é o caso do curta *Sal*. Afinal, ao estabelecer um paralelo entre um encontro gay casual e canibalismo, somado ao fato de estar numa seleção ao lado de filmes do dito “cinema de direita”, explicitamente olavistas, o curta *Sal* se encontra num espaço dubio, no qual a intervenção da programação, nesse caso, tende a facilitar uma leitura da obra que pode promover preconceito em relação à comunidade LGBTQIA+. Já o curta *A Menina Só*, que sugere uma crítica social sobre feminicídio através da *mise en scène*, ao invés de explicitada de forma didática, ativamente se recusou a passar pela intervenção que é figurar ao lado de uma seleção que conta com o autodenominado “cinema de direita” de *O Jardim das Aflições*. Ao não se sujeitar à montagem adicional que seria participar da programação desta edição do festival, o filme não deu margem para possíveis leituras distorcidas, filiadas ao conservadorismo.

No final do Cine PE de 2017, *O Jardim das Aflições* foi laureado como Melhor Filme do Júri Oficial, em um claro alinhamento com as questões propostas pela programação. Com toda a polêmica suscitada pelo filme em mente, podemos avaliar que alguns aspectos do mosaico de obras selecionadas nesta edição do Cine PE esbarram em contradições que põem em xeque a forma como podemos ler essas narrativas. A maneira como *Sal* e *Diamante, o Bailarina* podem dar margem a interpretações que favorecem um possível alinhamento ao conservadorismo ideológico de Josias Teófilo colabora com a ideia que Elsaesser (2018) defende, ao afirmar que a curadoria tem o poder de transformar a maneira como os filmes se apresentam nos espaços a eles dedicados, assim como as implicações das ideias de montagem propostas por Walter Benjamin (2021).

2.2

Cine PE 2018: reconquistar a classe realizadora e o curta-metragem como plataforma para a potência dos autores de uma nova geração

De acordo com estatísticas divulgadas pelo festival ao anunciarem a edição comemorativa de vinte e cinco anos em 2021, o Cine PE teve um público somado, levando em conta os dados de todas as edições anteriores, de mais de 400.000 pessoas, mais de 8.000 filmes inscritos, e dentre estes, 731 curtas e 310 longas selecionados, totalizando 706 horas de filmes exibidos. Esses números ressaltam a importância histórica do evento, como destacado na nota conjunta publicada pelos realizadores que protestaram contra a seleção oficial da edição em 2017.

Em uma entrevista realizada para esta dissertação com o curador e crítico de cinema Diego Edu Fernandes, um dos responsáveis pela seleção de curtas e longas do Cine PE de 2018 até o presente momento, foi destacado que, com o descrédito que o festival sofreu no ano anterior ao ingresso de Fernandes na curadoria, o evento acabou por afastar a classe realizadora (FERNANDES, 2021)²⁸. Isso se refletiu na edição subsequente do festival, que contou com um número absolutamente baixo de filmes inscritos. Ao entrar na equipe do Cine PE, nos disse Fernandes, seu plano a longo prazo era gradativamente reconquistar a confiança dos realizadores pernambucanos e mostrar que a curadoria era independente (FERNANDES, 2021). Este subcapítulo pretende analisar, assim, o mosaico formado pela curadoria de curtas durante a edição de 2018 do Cine PE, sua relação com as inflamadas reações da comunidade audiovisual herdadas do ano anterior, assim como estabelecer um diálogo entre os filmes selecionados e os conceitos de aura (BENJAMIN, 2021) e de curadoria, enquanto forma de implicar novas significações para a construção do conjunto de obras apresentadas (ELSAESSER, 2018).

²⁸ Esta citação se refere à entrevista de Diego Edu Fernandes concedida a Leonardo Martinelli para esta pesquisa.

Dois autores cujas abordagens foram utilizadas para analisar a narrativa e linguagem dos filmes da edição de 2018 são bell hooks (2019) com o livro *Olhares negros: raça e representação* e Stuart Hall (2016) com o livro *Cultura e Representação*. Em paralelo com os respectivos contextos político-sociais em que se inserem os filmes, vamos cruzar reflexões a respeito da espectadora negra crítica no cinema (HOOKS, 2019) e a proposta do poder simbólico da representação, articulado por Hall (2016).

Programada originalmente para maio de 2018, a edição do festival teve que ser adiada para o início de junho por conta da greve dos caminhoneiros. No entanto, para além desse obstáculo, o Cine PE já havia protagonizado pautas controversas mesmo antes da polêmica em 2017, como o protesto durante a cerimônia de premiação em 2011, quando realizadores subiram ao palco com uma faixa, com os dizeres “*Menos Glamour, mais Cinema!*”. Na época, Heitor Augusto citou muitos curtas e longas que criavam possibilidades de diálogos e recebiam reações mais calorosas da audiência em outros festivais pelo país, mas disse que “não se vê a mesma reverberação desses filmes feitos em Pernambuco no festival local” (AUGUSTO, 2011). Articulou, então, a ideia de que isso poderia ser o reflexo de uma falta de proximidade do Cine PE com o cinema que se realizava no estado de Pernambuco naquele momento.

Essa problemática denunciada em 2011 vai ao encontro da ideia de como os festivais podem contribuir para um imaginário coletivo sobre o cinema nacional ou regional (CHAN, 2011). Além disso, podemos pensar sobre como essas construções imaginárias, ligadas à seleção e a curadoria, afetam diretamente o processo de legitimação histórica de obras e autores e suas consequências no âmbito da comunidade cinematográfica. Para tratar disso, é interessante trazer a trajetória de Amaranta Cesar, que busca articular sua experiência na relação com esses eventos. Para Cesar, se tornou evidente que o ato de organizar um festival de cinema, mesmo fora do centro, “diz respeito a acompanhar de perto os filmes e realizadores que vão sendo inscritos na história contemporânea do cinema, tornando-se possível a interação com essa história no momento mesmo de sua emergência” (CESAR, 2020, p. 141). Ademais, a autora sugere que a atividade de curadoria e programação “pode ser entendida, nesse sentido, como gesto de inscrição histórica de obras e autores” (CESAR, 2020, p. 141).

Como é acentuado por Cesar (2020) e Chan (2011) a partir das noções sobre curadoria, pensando também no modo de operação dos festivais e sua indissociável relação com os impactos materiais e imateriais sobre o imaginário coletivo de um cinema regional, é possível compreender as razões pelas quais um evento cultural como o Cine PE seja constantemente reivindicado pela comunidade audiovisual de seu Estado como espaço de expressão artística e política. Como o evento influencia fortemente as tendências de construção do que é permitido ser inscrito historicamente (CESAR, 2020) e do que será esquecido em um mar quase infinito de informação, os protestos por parte da comunidade audiovisual local podem ser lidos como reflexo da importância e responsabilidade carregada por estes festivais.

Apesar dessas questões já estarem latentes na trajetória do Cine PE, a vigésima primeira edição do festival, marcada pela retirada de sete filmes da programação como ato de protesto dos realizadores, foi um importante ponto de virada na história do evento. Na edição seguinte, mantendo os mesmos responsáveis pela direção geral, mas com todo o corpo de curadores reformulado, o festival trouxe novas perspectivas para a seleção de seus filmes. Com essa mudança, o prêmio de melhor longa-metragem no Cine PE em 2018 foi dedicado ao filme *Henfil* (2017, Angela Zoé, 75 min): novamente um documentário em formato de cinebiografia, mas, dessa vez, sobre o cartunista e escritor Henfil, conhecido por seu célebre trabalho com humor político e severamente crítico da ditadura militar brasileira. A obra de Zoé segue os moldes de um documentário biográfico tradicional, mas com alguns toques de originalidade, sendo enfim uma obra de caráter evidentemente mais progressista que a laureada na edição anterior do festival.

Em 2019, com a permanência dos mesmos curadores, o padrão se manteve, ao premiar novamente um documentário de viés progressista na categoria principal de longa-metragem. O filme *Espero tua (Re)volta* (Eliza Capai, 2019, 93 min) acompanha a trajetória das ocupações e protestos de secundaristas em colégios de São Paulo, em paralelo ao impeachment de Dilma Rousseff e a ascensão ao poder da novíssima direita no Brasil (ROSA; REZENDE; MARTINS, 2018). Com um formato documentário relativamente tradicional, mas com certa inventividade ao variar as perspectivas a partir das

quais a narrativa é contada, o filme valoriza o ponto de vista da juventude sobre os tópicos retratados.

Tendo em vista que o corpo de curadores a frente da seleção de longas-metragens do Cine PE é o mesmo responsável pelos curtas-metragens — algo relativamente incomum em festivais de grande porte —, essa mudança no perfil da seleção também acabou se refletindo nos filmes de menor duração. Além do casamento entre a programação de curtas e longas, isto é, o fato de serem realizadas pela mesma equipe, vale apontar que a estrutura de exibição do Cine PE naquele momento consistia também em unir, numa mesma sessão, uma sequência de curtas seguida por um ou dois longas-metragens. A junção de duas categorias de filmes, exibidas consecutivamente, aprofunda a forma com que a programação pode dar outras conotações e significados possíveis às narrativas das obras selecionadas (ELSAESSER, 2018).

Sobre esse ponto, o curador Diego Edu Fernandes afirma que a organização dos filmes em um festival “é uma extrapolação daquilo que o Eisenstein fazia na teoria da montagem: o que vem antes interfere o que vem depois. Isso não tem como fugir” (FERNANDES, 2021). Assim como no efeito Kuleshov, em que a montagem de planos tem a capacidade de direcionar variadas interpretações sobre a relação entre eles, a teoria da montagem de Eisenstein busca refletir sobre e controlar meticulosamente os efeitos que os cortes são capazes de proporcionar. Dessa forma, o realizador russo concebe que, isoladamente, cada plano carrega em “uma série de elementos que podem gerar um turbilhão de choques. Isso significa que a relação do cineasta pode ser móvel com os planos, ou seja, é possível controlá-los para se obter um determinado efeito” (MAGALHÃES, 2014, p. 16).

Na medida em que o curador do Cine PE faz essa analogia com o trabalho da programação, podemos argumentar sobre a capacidade da montagem das sessões de alterar significativamente o que é implicado nos filmes, como propõe Elsaesser (2018). Seguindo essa lógica, podemos ir ao encontro da perspectiva de Walter Benjamin (2021) sobre a montagem, segundo a qual ela “não deve, portanto, se submeter voluntariamente à matéria-prima do plano captada pela câmera, mas deve demonstrar uma atitude de irrequietude em relação à realidade existente do plano” (MAGALHÃES, 2014, p. 16).

A respeito da ordem e programação dos filmes em 2018, Fernandes enfatiza que não atuou nessas áreas, somente na curadoria e debates. Isso mudou no ano seguinte, quando ele passou a também fazer o ordenamento e programação das sessões. Com isso, ele acredita que seu trabalho como curador “fica mais presente a partir de 2019, por poder fazer a programação. É algo essencial” (FERNANDES, 2021). O que é mais, Fernandes comenta que “a gente tem aquelas peças, e a gente monta com aquilo. Mas a gente já parte de algumas trilhas, como se fosse numa mata. A gente já sabe que esse filme aqui tem que estar próximo ou subsequente daquele outro” (FERNANDES, 2021). Sobre esse ponto, desenvolve:

E aí a gente tenta, com o que a gente, e com as trilha iniciais, ver o que a gente consegue montar, e qual sucessão a gente consegue construir. (...) Isso é bom para todo mundo, porque um filme te alimenta para o próximo. Você fica mais munido para a próxima exibição que você vai estar vendo na sequência (FERNANDES, 2021).

Embora não tenha participado da programação em 2018, Fernandes destacou que acredita que ela tenha sido realizada com atenção às temáticas e com ressonância ao conjunto das obras. E, de fato, um detalhe curioso dessa programação, em particular, se deu na exibição sequencial do curta-metragem *Vidas Cinzas* (2017, Leonardo Martinelli, 15 min) e do longa-metragem *Marcha Cega* (2018, Gabriel Di Giacomo, 88 min). O curta, um falso-documentário que cria uma fábula de um Rio de Janeiro que teve suas cores cortadas como medida de austeridade do governo, finaliza com uma sequência de dança intercalada com uma cena de violência policial em um protesto, ao som do Hino da Independência executado pelo Exército brasileiro. Logo após o curta, iniciou-se o longa de Di Giacomo, um documentário sobre violência policial em São Paulo, que, durante os créditos iniciais, utiliza a exata mesma versão do Hino. Dessa forma, os dois filmes são atados por uma linearidade temática e também pela incidência do uso do Hino de forma crítica. A partir dessa correlação programática, os filmes implicam seus significados uns sobre os outros indissociavelmente dentro daquela sessão, o que ilustra diretamente o argumento de Elsaesser (2018), quando diz que a curadoria e programação têm o poder de transformar a maneira como os filmes se apresentam e os espaços a eles dedicados.

Analisando o processo de produção e distribuição de um filme, é comum que uma obra só atinja as telas do cinema em torno de um a dois anos depois que suas filmagens são finalizadas, até porque alguns festivais aceitam apenas filmes com uma janela de produção de até dois anos desde sua finalização. Consequentemente, caso uma obra busque refletir alguma circunstância histórica em voga naquele momento, é possível que ela só atinja as telas depois do acontecimento ter passado. Por exemplo: no final do primeiro semestre de 2018, ao completar dois anos da deposição de Dilma Rousseff e do início do governo de Michel Temer, ocorria a vigésima segunda edição do Cine PE. É possível argumentar então que a maior parte dos curtas exibidos, ou quiçá a integridade deles, havia sido produzido já durante o governo de Temer, diferente dos filmes da edição de 2017. É importante termos essas questões em mente ao analisarmos o mosaico formado pela curadoria destes curtas em ambas as edições, suas respectivas expressões narrativas, de linguagem, além da forma como esses filmes podem refletir a turbulência que se instaurou no Brasil na traumática troca de governos em 2016 e como isso se reflete no espectro da produção de curtas brasileiros.

Relacionando esse contexto histórico à questão do festival de cinema, vale apontar que a curadoria também trata da formação de gostos, em nível individual, nacional e internacional, conforme aponta Czach (2004). A autora comenta que “embora as personalidades e gostos pessoais de alguns curadores internacionais de cinema sejam prontamente expressos, outros parecem estar submersos em discursos mais amplos, como o discurso do cinema nacional” (CZACH, 2004, p. 84). Essa ideia se articula à forma como um cinema nacional ou regional pode ser expresso a partir das delimitações da curadoria de um festival, e como isso pode ser influenciado por fatores que são de interesse nacional, no sentido em que se pode transmitir e canonizar o imaginário do cinema de um país (CZACH, 2004; CHAN, 2011).

Isso se aprofundou com o aumento na produção de curtas, dada a facilitação do acesso a aparatos digitais de reprodução técnica. Essa tecnologia reduziu o abismo entre realizadores amadores e profissionais (IKEDA, 2018), possibilitando a ascensão de novas expressões autorais no cenário audiovisual brasileiro. Podemos ilustrar o fenômeno com o curta-metragem *Peripatético* (2017, Jéssica Queiroz, 15 min), dirigido por uma realizadora da periferia de São

Paulo e financiado por editais afirmativos de baixo orçamento; ou ainda pelo filme *Marias* (2018, Yasmim Dias, 18 min), realizado pelo núcleo de vídeo da Universidade Castelo Branco no Rio de Janeiro — ambos os filmes selecionados para a competição nacional de curtas-metragens do Cine PE de 2018. As duas obras têm pontos em comum, mas é precisamente a forma como destoam do conjunto da programação que interessa à nossa análise do mosaico de curtas selecionados pela curadoria do festival daquele ano.

Peripatético é uma ficção que acompanha três jovens da periferia de São Paulo enquanto refletem sobre seus conflitos internos e externos a respeito dos possíveis futuros ofertados pelo seu país. Ambientado em 2006, o filme parte do contexto das ondas de violência que ocorriam no estado naquela época para tecer um comentário sobre a precária conjuntura sociopolítica à qual a classe trabalhadora tem sido sujeitada, sobretudo os mais jovens e estudantes periféricos. Com uma linguagem imaginativa e inspirada em *Ilha das Flores* (1989, Jorge Furtado, 15 min), o filme de Queiroz, com o roteiro de Ananda Radhika, usa de artifícios ilustrativos da linguagem cinematográfica, como no filme de Furtado, para causar choque e ironia sobre o contraste entre o mundo das ideias e a realidade social. Para isso, faz uso de animações, que intervêm e reconfiguram os ambientes da cidade paulistana no início do filme, assim como, já na cena final, ilustram uma quebra de cenário em que as paredes se movem.

bell hooks (2019) constata que, ao não se identificar com um olhar falocêntrico e tão pouco com a construção de uma feminilidade branca, a espectadora negra crítica “constrói uma teoria de relações do olhar onde o prazer visual proporcionado pelo cinema é o prazer de questionar” (HOOKS, 2019, p. 232). Trazendo essa perspectiva para realizadoras negras, como proposto por hooks (2019), podemos ambientar um filme como *Peripatético* nesse espaço, de um cinema questionador, dirigido e protagonizado por mulheres negras, que vigorosamente rejeita um olhar alheio diante do que elas são capazes de representar nas telas e atrás das câmeras.

O documentário *Marias*, por sua vez, dirigido também por uma mulher negra, inicia com imagens de manchetes jornalísticas, mostrando notícias sobre feminicídios e agressões contra mulheres. Após uma cartela anunciar que uma em cada cinco mulheres já sofreram violência por parte de um homem, o

curta-metragem segue com depoimentos em estilo *talking head*²⁹, com jovens mulheres relatando histórias de violência doméstica sofridas ou testemunhadas. As narrativas denunciam diversas relações abusivas, assim como consequências emocionais e materiais que trouxeram para vida de diferentes mulheres. O único relato que quebra com o formato clássico de entrevistas é o da própria diretora, que vira a câmera para si enquanto projeta uma imagem de sua mãe sobre seu corpo. Ela conta sobre o relacionamento passado de sua mãe com o então parceiro, que termina em feminicídio. As narrativas são contadas em montagem paralela, intercalando as *talking heads*, o depoimento da diretora, estatísticas sobre violência contra a mulher no Brasil e simulações de mulheres vítimas de agressões.

Ao mesmo tempo que todas essas graves histórias são emocionantes e sinceras, o filme insiste em utilizar imagens emuladas de violência. Talvez não por desacreditar na força verbal das narrativas, mas por uma necessidade didática de ilustrar as consequências materiais das agressões, o que não deixa de ser uma abordagem que acidentalmente desvaloriza os relatos contados e a capacidade de leitura do público. Nesse sentido, a forma fílmica articulada parece não encontrar equivalência com a importância das falas registradas, tornando a linguagem cinematográfica acessória.

Peripatético e *Marias* se encontram na medida em que, como hooks (2019) aponta em seu livro *Olhares negros: raça e representação*, colocam a mulher negra crítica no lugar de questionadora das narrativas hegemônicas apresentadas no cinema. Ambos os filmes buscam trazer perspectivas e diálogos que fundamentam o protagonismo da mulher negra, habitualmente apagado do cinema *mainstream*. A autora ainda argumenta que a habilidade crítica da espectadora negra surge de “um lugar de resistência apenas quando as mulheres negras individualmente resistem de modo ativo à imposição de formas dominantes de ver e de saber” (HOOKS, 2019, p. 236). Isso aparece nos dois filmes, embora as duas obras exibidas no Cine PE diverjam na forma em que articulam diferentes artifícios da linguagem cinematográfica para enriquecer suas

²⁹ O estilo *talking head* em documentários consiste em uma entrevista filmada com a cabeça e os ombros do entrevistado no enquadramento. A pessoa normalmente fala diretamente para a câmera, respondendo questionamentos do diretor, ou para alguém que está sentado ao lado dela. Se não for bem articulado, pode ser considerado um dispositivo simplório em termos de linguagem, por conta da facilidade de produção em termos técnicos, e dependendo do caso, pode ser uma limitação formal da *mise en scène*.

narrativas. Enquanto *Peripatético* usa de uma estrutura clássica para subverter os espaços de protagonismo comuns, com graduais inserções de elementos extradiegéticos na sua narrativa, *Marias* acaba veiculando relatos sem um aprofundamento na construção da *mise en scène*. Apesar disso, o curta *Marias* ganhou uma Menção Honrosa do Júri Oficial durante o encerramento do vigésimo segundo Cine PE.

Mais uma vez, vale ressaltar que é enriquecedor para nosso estudo pensar o contexto desses curtas dentro da programação do Cine PE de 2018, em especial ao considerar as polêmicas anteriores e as consequências da controversa edição de 2017. Somando os escândalos ao fato de que a curadoria desses eventos está ligada à formação do imaginário de um cinema nacional (CHAN, 2011), temos um entendimento maior das múltiplas responsabilidades do festival com sua audiência e a comunidade cinematográfica local, na medida em que são espaços de inscrição histórica (CESAR, 2020). Nesse sentido, podemos reavaliar a presença de *Marias* na programação de 2018. Mesmo que filme conte com uma premissa legítima, bem-intencionada e de extrema relevância, ele acaba por não trabalhar tanto a linguagem cinematográfica e suas respectivas articulações, por vezes cedendo a uma abordagem didática demais, que prejudica a proposição da mensagem desejada. Entretanto, por conta da importância temática quase incontestável do filme, sua seleção pode ter sido usada pelo festival como uma declaração política, com intuito de acalmar os ânimos inflamados pela polêmica do ano anterior. Principalmente quando relacionamos isso com a leitura de Liz Czych (2004), quando a autora argumenta que as mostras de filmes de um país podem estar ligadas a pautas de interesse do discurso de um cinema nacional. Enfim podemos concluir que, apesar da sua relevância social, um filme não tão sofisticado em termos de construção cinematográfica pode cair em um terreno de interpretações contraditórias, quando programado em um festival.

Na programação de curtas do festival, temos filmes que defendem ideias articuladas por uma juventude brasileira que finalmente teve acesso a meios de expressão artística no audiovisual. Inicialmente favorecidos pela ascensão e sofisticação dos sensores digitais, esses novos realizadores traziam inicialmente “um olhar que mostrava uma pulsão diante das novas possibilidades de encontro que o audiovisual viabilizava” (IKEDA, 2018, p. 112). Isso se refletiu no aumento da quantidade de filmes produzidos, por força, originalmente, da Retomada e dos

mecanismos de incentivo fiscal que surgiram, muito embora o quantitativo de obras tenha se ampliado justamente por causa da implementação de formas alternativas de captação, providenciadas pela tecnologia digital. A expansão quantitativa se traduz também na diversificação social e geográfica das novas obras — vemos cada vez mais o crescimento da produção de curtas-metragens em Estados brasileiros que, até então, tinham pouca tradição audiovisual.

Sobre como essa ascensão se reflete dentro de seus processos de curadoria, Diego Edu Fernandes comenta que, “com o acesso a câmeras e celulares com boa resolução, a tendência é a gente conseguir, com mais frequência, ver essas filmografias de lugares sub-representados e de extratos sociais sub-representados” (FERNANDES, 2021). O crítico e curador acredita que “a potência do cinema aumenta exponencialmente como plataforma de discurso quando a gente dá a chance de mais pessoas fazerem cinema” (FERNANDES, 2021). Pensando a relação desses novos realizadores e novos filmes com a tradição audiovisual e as consequências desse encontro, Marcelo Ikeda (2018) afirma que as curadorias dos principais festivais brasileiros apresentavam a princípio um discurso excessivamente defensivo em relação à necessidade de sobrevivência de uma determinada perspectiva sobre o cinema brasileiro. O autor ainda lembra que se apostava:

(...) na correção e no “bom gosto” como pontos nevrálgicos de um processo de legitimação da continuidade dos mecanismos de incentivo públicos a essa produção. Havia, portanto, um gargalo para a circulação dessa nova produção audiovisual. (IKEDA, 2018, p. 112)

Contudo, é relevante destacar que essas novas produções, inicialmente recebidas com hesitação pelos espaços legitimadores dos festivais, como aponta Ikeda, possibilitaram, em alguns casos pela primeira vez, a proeminência da expressão de vozes, linguagens e narrativas de diversos grupos não-hegemônicos e geograficamente prejudicados. Dessa forma, começava a ser superada uma resistência enfrentada originalmente não somente por motivos técnicos, mas também indiretamente como um reflexo da exclusão social e geográfica.

Como argumentado por Stuart Hall (2016), o poder simbólico da representação é capaz de estabelecer ou questionar como regimes de representação se apresentam para determinados grupos sociais, podendo também

ser usados para a manutenção de uma violência simbólica (HALL, 2016). E, nos últimos anos, o cenário dos curtas-metragens brasileiros tem reagido a essa violência simbólica, tornando-se até mais heterogêneo do que no período de ascensão dos sensores digitais descrito por Ikeda. Isso resulta de uma abordagem mais plural e inclusiva nas seleções dos grandes festivais, fato esse ilustrado no discurso de Fernandes (2021). Embora devamos ressaltar que há ainda diversos desafios quanto à distribuição equitativa de recursos de produção e exibição no país, o curador cita sua busca ativa e seu sucesso em trazer filmes de todas as regiões brasileiras para seleção do Cine PE.

Sendo assim, podemos concluir que a edição de 2018 foi decisiva para a curadoria, pois repetir as linhas temáticas e ideológicas do ano anterior ou não revelaria o posicionamento do festival num contexto mais abrangente. Isto é, se ele manteria as mesmas tendências de curadoria ou se buscaria redirecionar a imagem do mosaico formado pela programação de modo a refletir sobre o cenário político-social do Brasil naquele momento. Um curta-metragem da seleção oficial de 2018 que ilustra fortemente a escolha pelo redirecionamento é o filme *Universo Preto Paralelo* (2017, Rubens Passaro, 12 min). O curta do realizador paulista alterna áudios de depoimentos para a Comissão Nacional da Verdade com testemunhos de vítimas de tortura durante a ditadura militar brasileira e trechos de depoimentos de torturadores relatando calmamente seus crimes durante o regime. Os dois tipos de áudio são intercalados na montagem, criando uma linha narrativa que contrasta a fria visão dos torturadores com os sofrimentos e experiências das vítimas de tortura.

Um exemplo desse artifício é no trecho em que ouvimos Paulo Malhões admitir que praticou tortura, mas dizer que não torturou homens e mulheres, porque, de acordo com ele; “*Mulher subversiva pra mim é homem. Eu não modifico o tratamento porque ela é mulher. Eu considerava ela um inimigo*”. Em sequência, ouvimos um trecho do depoimento da advogada e ex-presa política Darci Miyaki. Ela relata o momento de seu sequestro, aprisionamento e sessões de tortura a que foi submetida. A advogada relata que levava pancadas, choques elétricos nos ouvidos, nos dedos dos pés e das mãos e enfatiza que houve muitos choques na vagina. Essa violência ligada diretamente ao gênero, em contraste com a fala ignóbil do torturador, é um dos momentos em que o filme usa da

montagem sonora para contrastar as duas perspectivas paralelas e antagônicas de forma linear.

Entretanto, a principal chave do filme está no uso desse contraste como dispositivo, em relação às imagens de arquivo utilizadas: antigas ilustrações de torturas praticadas contra negros escravizados durante o século XIX, em situações fisicamente semelhantes às relatadas nos áudios. Dessa forma, o filme estabelece um paralelo entre a tortura praticada durante o período da ditadura militar e a tortura centenária contra os escravizados. Vale destacar que o último áudio de arquivo apresentado no filme é a voz do então deputado federal Jair Bolsonaro justificando seu voto a favor de impeachment em 2016, enquanto homenageia o torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra. A montagem do curta se utiliza da repetição do nome de Ustra, enquanto vemos detalhes das ilustrações de corpos mutilados, consequência material do crime perpetrado pelo regime. Uma música se inicia, e sua letra decodifica o título do filme “*UPP: Universo Preto Paralelo, contra as UPP*”. Em seguida, cartelas dizem qual foi o destino de algumas das figuras presentes no filme, e finaliza com a informação de que Jair Messias Bolsonaro, naquele momento, liderava a corrida presidencial de 2018 entre os que têm renda mensal acima de dez salários mínimos, 5% da população, e de que Jair Bolsonaro se declara a favor da tortura. Na sequência, o filme mostra dados sobre a polícia paulista, que a apontam como responsável por uma em cada quatro pessoas assassinadas na cidade de São Paulo em 2015, sendo 72% das suas vítimas pretas ou pardas.

O filme traça, assim, um paralelo entre o passado histórico da escravidão e da ditadura militar, bem como suas sequelas e feridas abertas no presente, com um então candidato a presidência abertamente favorável à tortura e índices altos de violência policial contra pessoas negras. O discurso de Bolsonaro no impeachment de Dilma, expressão de grande violência simbólica nos termos de Hall (2016), foi um sintoma das mazelas que estavam por vir poucos meses depois da projeção de *Universo Preto Paralelo* na sala do Cine São Luiz em Recife, com a eleição do ex-capitão do Exército como presidente do país. O curador Diego Edu Fernandes afirma em entrevista que “toda produção cultural e artística é resultado de sua época, e isso não é diferente com curtas” (FERNANDES, 2021). Sobre o trecho em que Bolsonaro cita Ustra, Fernandes comenta:

Depois, em 2019, foi um ano em que eu vi o nome no Brilhante Ustra muitas vezes durante a curadoria. Aquele trecho da votação do impeachment, foi usado com áudio, vídeo ou os dois em muitos filmes. Foi até um desafio não colocar demais isso na programação pra não ficar algo muito monotemático (FERNANDES, 2021).

Dessa forma, ao participar do Cine PE alguns meses antes da eleição presidencial de 2018, o curta *Universo Preto Paralelo* parece vir como um pressentimento do que iminentemente surgiria. Abertamente crítico e contrário a Bolsonaro antes mesmo de sua chegada ao Palácio da Alvorada, o filme de Rubens Passaro termina sua participação no festival premiado nas categorias de Melhor Roteiro pelo Júri Oficial e com o Prêmio de Aquisição do Canal Brasil — um forte indicativo dos novos caminhos adotados pela curadoria recém-chegada ao festival. Nesse sentido, o filme e a curadoria capturam e antecipam o *zeitgeist* do que estava à espreita.

Um detalhe notável, confirmado pelos documentos de distribuição do filme *Universo Preto Paralelo*, é que o filme foi inscrito para a edição de 2017 do Cine PE, mas rejeitado. Um ano depois, após a mudança na curadoria do festival, mesmo não sendo mais totalmente inédito, o que normalmente pesa negativamente para a seleção, o filme foi aceito pelo festival. Foi ainda programado junto a obras de temática LGBTQIA+, como *Lençol de Inverno* (2017, Bruno Rubim, 24min) e *Através de Ti* (2017, Diego Tafarel, 16min), que, então desacompanhadas de um autoproclamado “cinema de direita”, puderam ter, dentro do possível, suas intenções originais preservadas.

Há de se destacar, aliás, que o Cine PE, sob a curadoria de Diego Edu Fernandes, é um festival que assumidamente dá preferência para filmes inéditos em sua seleção, mas não de forma exclusiva. Esse critério tem a ver com o fato de que não há ainda consenso crítico em relação a filmes inéditos. Sendo assim, a sua presença em um festival estabelece um tipo de ritual, resgatando brevemente uma unicidade que nos leva à noção de aura, mesmo que o desgaste com a constante reprodução das obras surja posteriormente.

Enquanto argumenta sobre essa questão no âmbito da sétima arte, Benjamin propõe que a reprodutibilidade técnica de um filme não seria uma condição imposta por um fator externo, diferente do que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou de pintura. Nesse caso, “a reprodutibilidade técnica da

obra cinematográfica tem o seu fundamento diretamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe” (BENJAMIN, 2021, p. 62). Entretanto, justamente no contexto dos festivais, vemos no cinema de autor uma temporária exceção a essa regra. Além do problema da reprodutibilidade, uma boa razão para os festivais terem interesse nos filmes em condição inédita, sejam estreias mundiais ou regionais, está em garantirem a manutenção de sua relevância. Ao evidenciarem novas obras, os festivais consequentemente sustentam sua reputação e garantem sua própria existência. Como apontado por Diego Edu Fernandes, “a gente quer mesmo essa descoberta, tanto pro espectador quanto pro crítico, de ter algo novo ali, e eles terem que lidar com isso” (FERNANDES, 2021). Pelo termo 'lidar com isso', ele quer dizer que a presença desses filmes, ou seja, obras ainda livres do consenso crítico e dotadas de exclusividade, prévia à consequente reprodutibilidade, desafia sua audiência a decodificar essas obras. Nisso consistiria, portanto, sua breve aura de ineditismo.

O curador diz ainda que, para ele, “um dos maiores prazeres de ser crítico de cinema é descobrir filmes que te surpreendem, que te pegam sem nenhum preparo” (FERNANDES, 2021). Fernandes comenta que tenta “ter essa sensação de descoberta agora como curador. E oferecer isso para o meu espectador, em curta e em longa. Em longa é uma coisa até quase mandatória, quase imperativa, porque senão o festival perde sua relevância” (FERNANDES, 2021). Pensando essa demanda pela manutenção da relevância e distinção do festival, ele explica a preferência da curadoria por filmes inéditos:

Porque não é tão difícil se você parar pra pensar: abrir mão do ineditismo, pegar filmes que ganharam outros festivais no Brasil, que a gente tem vários, e montar uma grade. Mas aí, pra imprensa, não tem mais relevância. Então a gente foca mesmo no ineditismo e nas descobertas. E a gente consegue fazer descobertas (FERNANDES, 2021).

O crítico e curador enfatiza que essas descobertas têm a ver com o mapeamento de realizadores não conhecidos, ou seja, aqueles que não estão ainda dentro do circuito de festivais (FERNANDES, 2021). Apesar do ineditismo não ter sido uma preocupação tão intensa em 2018, por conta do baixo número de filmes inscritos em consequência da traumática edição do ano anterior, a questão da aura já fazia diferença para ele: “e também dá um pouquinho de ego. O ego

fica muito contente quando você vê um filme que você colocou no circuito passar em um monte de festival depois” (FERNANDES, 2021). Esse foi o caso do curta-metragem *Vidas Cinzas* (2017, Leonardo Martinelli, 15 min), que só havia sido exibido em poucos e pequenos festivais antes de marcar presença no Cine PE, onde saiu laureado com os prêmios de Melhor Montagem e Melhor Curta-Metragem do Júri Oficial, e após o festival, teve participação em mais de cem festivais de cinema.

Levando em consideração todos os pontos levantados até então, é possível vislumbrar a nova direção que a curadoria estava buscando para o festival em 2018. Ao ser questionado se acha que seu trabalho respondeu de alguma forma às polêmicas do ano anterior, Fernandes diz acreditar que sim. Sua justificativa está no aumento da quantidade de filmes inscritos depois da sua entrada no Cine PE, que, de quinhentos em 2018, passou para mais de novecentos em 2019. Por isso, diz o curador: “então eu acho que a resposta foi dada. Pelos realizadores me mostrando que eles perceberam que a gente estava ali com uma proposta interessante de uma vitrine digna para os filmes deles” (FERNANDES, 2021).

Ele, portanto, tem em mente a responsabilidade da curadoria de um grande festival num possível processo de formação de um imaginário sobre o cinema nacional, nos termos de Czach (2004), e como isso pode afetar o público e os realizadores. Em especial no que se refere ao formato de curta-metragem, ele conclui que quem está mais mergulhado nisso tem que saber construir pontes e conversar com o grande público.

E é isso que tento fazer na minha atuação como curador. Levar filmes que provocam o espectador, não só os críticos e realizadores que estão lá, mas a pessoa que vai todo ano ao Cine PE porque faz parte da agenda dela. A pensar em temas, e trazer filmes que façam ela ser provocada a sair um pouco do seu modo de pensar e contemplar outras visões de mundo. (FERNANDES, 2021).

Ainda, dá destaque à sua preferência por “filmes que fazem isso de uma forma muito delicada, de uma forma quase imperceptível para quem não observa bem as narrativas e dramaticidade de um curta” (FERNANDES, 2021).

As falas de Diego Edu Fernandes concordam com o sucesso alcançado nas edições subsequentes a 2018 do Cine PE e como essa mudança se deu com a

entrada do novo corpo de curadores no festival. A diferença do mosaico de curtas formado pelas seleções após a traumática edição de 2017 também corrobora a ideia de que a curadoria e a programação podem implicar novas significações ao conjunto exposto (ELSAESSER, 2018). Isso foi muito bem ilustrado por Fernandes em entrevista, quando associa a programação e curadoria a uma das noções de montagem de Eisenstein: o que vem antes interfere no que vem depois. Resta torcer para o que destino do festival continue sendo como consolidar ainda mais como agente fortalecedor do cinema nacional.

3

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro: a capital e a herança do cinema nacional em evidência

Sendo o mais antigo dos festivais de cinema no país, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB) ocorre desde 1965, com exceção de uma interrupção de três anos durante a ditadura militar, na década de 1970. Por iniciativa de Paulo Emílio Sales Gomes e do encontro daqueles que se interessavam e estudavam cinema na Universidade de Brasília, o festival foi inicialmente estabelecido (BAHIA, 2013). Originalmente nomeado de *Semana do Cinema Brasileiro*, antes de ser renomeado como Festival de Brasília em 1967, o evento já laureou com seu prêmio máximo obras de realizadores como Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Lúcia Murat, Júlio Bressane e Nelson Pereira dos Santos.

Sendo assim, a importância histórica do festival se reflete na participação de diversos nomes que foram canonizados no imaginário do cinema nacional, cujas obras repercutem até os dias de hoje. Ao longo deste capítulo, iremos analisar o mosaico formado pela curadoria e programação de curtas-metragens nacionais presentes entre 2018 e 2020 no Festival de Brasília, em particular ao considerar a mudança na direção artística do festival a partir de 2019, junto com o início do governo do presidente Jair Bolsonaro e do governador Ibaneis Rocha no Distrito Federal, assim como as consequências trazidas para o formato dos curtas apresentados no evento. Isso em paralelo com as possibilidades abertas pelo cinema digital e uma possível alteração na aura (BENJAMIN, 2021) do festival com a mudança na direção artística e curadoria.

3.1

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro 2018: o microcosmo de políticas públicas refletido no curta-metragem nacional

A edição de 2018 do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro celebrou seus cinquenta e um anos de existência, tendo ocorrido às vésperas da eleição presidencial que resultaria na eleição de Jair Bolsonaro como presidente. Entre 14 e 23 de setembro, a capital brasileira teve a tela do Cine Brasília ocupada por obras de diversas regiões do país, refletindo múltiplas facetas do cinema brasileiro contemporâneo. A apenas duas semanas do primeiro turno das eleições, o FBCB de 2018 aconteceu em meio a um clima político cada vez mais polarizado. Isso se refletiu no mosaico formado pela curadoria, que expôs curtas-metragens carregados de temáticas sociais que tratavam dos resultados de políticas públicas ou da falta delas. A seleção contou com uma rica variedade de abordagens cinematográficas, mas que refletiam, em sua maioria, microcosmos da vida cotidiana, como nos curtas *Aulas Que Matei* (2018, Amanda Devulsky; Pedro B. Garcia, 23 min), *Mesmo Com Tanta Agonia* (2018, Alice Andrade Drummond, 20 min), *Eu, Minha Mãe e Wallace* (2018, Eduardo Carvalho; Marcos Carvalho, 23 min), *Kairo* (2018, Fabio Rodrigo, 15 min) e *BR3* (2018, Bruno Ribeiro, 23 min).

Parece quase inevitável que um festival de cinema na capital brasileira articule questões de interesse social e político dentro da sua programação. Ainda mais ao considerar que a própria existência do evento é de, alguma forma, fruto de uma luta histórica por políticas públicas e incentivo estatal para fortalecimento da cultura nacional. Sobre os caminhos tomados pela curadoria na edição de 2018, o então diretor do evento Eduardo Valente comenta que trouxeram “filmes que, de uma maneira ou de outra, estão interessados em pensar o que é o cinema, como ele se incorpora às demandas da sociedade e de que maneira o cinema está vivo hoje” (VALENTE, 2018). Ainda, afirma que essa ideia pode ser refletida “na produção brasileira desde sempre em algum grau, mas é a marca do Festival de Brasília” (VALENTE, 2018).

Essa seria a última edição em que Eduardo Valente atuaria como diretor artístico, ele que ocupava o cargo desde 2016. Como desdobramento da sua

função, Valente também participou ativamente da curadoria da competição nacional de longas-metragens e curtas-metragens nesse período. É pertinente ressaltar que nem todos os diretores artísticos de festivais participam de ambas as curadorias. Entretanto, pelo destaque dado aos curtas no Festival de Brasília, a relação da direção artística com a programação se torna mais direta.

Como apontado por Valente, o FBCB tem como marca procurar filmes que articulem uma ideia própria e original de *mise en scène* e linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo que aliam essas abordagens com expressões relevantes do contexto político-social brasileiro, seja de forma direta ou indireta. Isso vai ao encontro do fato de que muitos filmes e realizadores se beneficiaram nas últimas décadas de um amplo acesso aos aparatos de produção digitais (IKEDA, 2018). Como forma de ilustrar essa correlação de forças, temos o anúncio da seleção do Festival de Brasília em 2018, quando Valente (2018) cita o longa-metragem *Bloqueio* (2018, Quentin Delaroche; Victória Álvares, 75 min) como exemplo de obra tributária do barateamento da produção digital. Sobre o filme, ele comenta: “os diretores simplesmente decidiram que estava acontecendo um evento importante e foram até o local com câmeras próprias e conseguiram editar e finalizar para exibir em cinema em quatro, cinco meses” (VALENTE, 2018). O ex-diretor artístico e curador enfatiza a relevância da avassaladora ascensão do cinema digital para realização do projeto: “isso seria impensável há alguns anos. Esse filme é um exemplo, digamos, o ápice do que é essa urgência” (VALENTE, 2018).

No caso, o evento importante mencionado por Valente era a greve dos caminhoneiros de maio de 2018, um acontecimento ocorrido apenas quatro meses antes da exibição do documentário, já finalizado, no Festival de Brasília em setembro do mesmo ano. Dessa forma, é possível afirmar que essas novas tecnologias possibilitaram também diferentes modos de fazer os filmes propriamente (IKEDA, 2018), na relação do cinema com os acontecimentos históricos. Isso muda, por consequência, a forma como esses tópicos e filmes são abordados nos festivais e outros espaços que habitam. É possível, então, vermos a materialização dessa transformação mesmo em um filme como *Bloqueio*, levando em consideração os desafios logísticos e criativos para a produção tão acelerada de um longa-metragem.

Nesse sentido, o curta parece se beneficiar de poder, em alguns casos, retratar temáticas urgentes sem tantas complicações, em comparação com produções comerciais. A relação entre novas expressões de um cinema digital e questões sobre curadoria e aura no contexto de um festival pode ser debatida a partir, por exemplo, do curta *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018, Aiano Bemfica; Camila Bastos; Cristiano Araújo; Pedro Maia de Brito, 23 min), laureado Melhor Curta-Metragem e Melhor Som pelo Júri Oficial do FBCB na edição de 2018.

Em sua primeira sequência, uma trêmula câmera digital acompanha as costas de pessoas mochiladas carregando pedaços de madeira ao alvorecer. Em seguida, vemos dezenas de cidadãos, alguns acompanhados de crianças, andando por uma rua mal iluminada. Após embarcar numa viagem em um ônibus igualmente mal iluminado, vemos um grupo saltando em uma região elevada de um monte. Começam a preparar pedaços de madeira, mochilas e lanternas. Com uma montagem rítmica e paralela, o filme mostra recortes dessa jornada, que variam entre detalhes de escavações para instalação de alguma estrutura subterrânea e grandes planos abertos dos espaços prestes a serem ocupados. A tensão do filme é construída na surdina da noite, através do avanço nebuloso dos acontecimentos, que, justamente por não se mostrarem de forma tão evidente, colaboram para a construção de uma atmosfera crua da realidade. O olhar é guiado pela montagem das imagens e sons, registro direto e não-filtrado de uma câmera digital. Sendo assim, o som do filme dá mais valor para essa construção atmosférica do ambiente do que para os diálogos, que são apenas mais uma camada indistinguível de uma primorosa sobreposição sonora.

Através de cenas com baixa iluminação, em sua maioria, por conta da necessidade de descrição durante as filmagens, testemunhamos o surgimento de três ocupações urbanas distintas, que ocorrem em três anos diferentes. Em uma cartela ao final do filme, vemos a informação de que duas destas ocupações foram despejadas pela Polícia Militar de Minas Gerais de forma violenta, sem mandato judicial. Por fim, uma última cartela informa que a ocupação Paulo Freire, em Belo Horizonte desde 2015, estava ainda de pé no momento de lançamento do filme. Também, que essa ocupação garantia moradia para cerca de duzentas famílias, onde cultivavam uma horta comunitária e se preparavam então para

receber sua primeira escola, em que se montaria uma turma voltada para a educação de jovens e adultos.

O curta-metragem documentário foi realizado em caráter coletivo pelo Movimento de Luta nos Bairros e Favelas (MLB). Dois membros desse coletivo que dirigiram *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* também realizam o curta documentário *Na Missão, com Kadu* (2016, Aiano Bemfica; Kadu Dantas; Pedro Maia de Brito, 28 min), que teve sua estreia mundial no *FestcurtasBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*, em 2016. Enquanto o laureado do Festival de Brasília mostra o surgimento de três ocupações e as tensões que respectivamente se instalaram ao serem estabelecidas, *Na Missão, com Kadu* retrata inicialmente a vida cotidiana em uma ocupação e, posteriormente, uma violenta ação policial contra os habitantes do local.

Diferente de *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, que usa de uma montagem paralela e rítmica para expor o panorama de múltiplos acontecimentos que rodeiam o estabelecimento de uma ocupação, as cenas de *Na Missão, com Kadu* consistem em longos planos-sequência. A primeira parte possui uma estética mais formal, que retrata o cotidiano da ocupação e relatos do protesto. Na segunda parte, a gravação é feita com celular e um longo plano-sequência nos alia a Kadu, enquanto ele testemunha e sofre da agravada violência policial junto a outros manifestantes. Após o fim da sequência, uma cartela informa o espectador que Kadu seria assassinado numa emboscada quatro meses após realizar aquela filmagem. O filme termina com uma homenagem a sua liderança e memória. Como apontado por Amaranta Cesar (2018, p.107), nesse final, “a desapareção funda um lugar para a experiência vivida, ao encerrar brutalmente a narrativa de uma existência. A morte emerge como o acontecimento e o elemento narrativo que devolvem uma forma ao tumulto da vida”.

É pertinente pensarmos nos dois filmes do coletivo em nossa análise, justamente pois a recepção e a aura em torno da participação de ambos em seleções oficiais ilustra como um festival pode porventura colaborar com as percepções do que é ou não é cinema. A segunda metade de *Na Missão, com Kadu*, em que o plano-sequência registra a violência policial contra os moradores da ocupação, incluindo crianças, foi originalmente gravada como evidência material e histórica da ação violenta do Estado, tendo circulado pela internet e por vias jurídicas. Tanto que, para Cesar, “o cinema, desse modo, parece chegar

depois” (CESAR, 2017, p. 107). Ainda, pensando a relação entre obra e acontecimento, diz a autora que é “como se a emergência da violência real, em sua desordem fundamental, em sua abertura atordoante, não coubesse nas formas do cinema, nos princípios espaçotemporais que regem suas obras e instituições” (CESAR, 2017, p. 107). Por fim, conclui, restaria “o trabalho de luto. Diante das imagens do militante e de sua morte, o cinema salva e se salva pela memória” (CESAR, 2017, p. 107).

A proposição de Amaranta Cesar (2017), ao afirmar que “o cinema chega depois”, é uma chave pertinente para entendermos a ideia de Walter Benjamin sobre a montagem. Retomando o paralelo que o curador Diego Edu Fernandes fez entre a programação e a montagem de Eisenstein, podemos dizer que “o que Eisenstein faz em seus filmes é soldar uma série de elementos para criar ideias que rompem com o campo da expressão verbal-linguística” (MAGALHÃES, 2014, p. 21). Com essa colocação, entendemos que a noção de montagem explorada por Eisenstein e que interessava a Benjamin é a capacidade de estabelecer outras significações para o conjunto além dos significados individuais das imagens. Esses paralelos ajudam a compreender a afirmação de Cesar, sobre os filmes nos quais “o cinema chega depois”.

Nesse contexto, os festivais e suas curadorias parecem agir como uma instituição legitimadora de diferentes abordagens possíveis dentro da sétima arte. No caso das duas obras, se não houvesse a intervenção de uma visão autoral na montagem, os filmes correriam o risco de serem relegados a vídeos de documentação histórica. Cesar também comenta que é possível extrair outra reflexão sobre a trajetória de circulação das imagens de Kadu. Uma vez que só existem enquanto obra finalizada, que, por sua vez, só passa a “circular nas instituições cinematográficas quando a morte lhe arrebatou em seu curso, *Na missão, com Kadu* termina por expor o tempo próprio do cinema e sua dificuldade – talvez fundadora – de lidar com a urgência e a insurgência” (CESAR, 2017, p. 108). Além de todos esses pontos, vale, por fim, destacar a colocação da autora de que, ao analisar uma obra, em especial no contexto de curadoria, é pertinente estarmos atentos ao tecido político que as tornam possíveis (CESAR, 2020).

Dessa forma, como pode ser comum no cinema de bordas (LYRA, B., 2018), parece que um filme como *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* poderia facilmente se perder no mar de novas obras oriundas do

cinema digital, assim como sofrer uma resistência por parte das curadorias de festival, levando em conta sua abordagem cinematográfica fora do convencional, que se aproxima do vídeo. Entretanto, este não foi o caso — muito embora, de fato, *Na Missão, com Kadu*, apesar de ter ganhado prêmios, também tenha “coleccionando rejeições nos processos seletivos de alguns dos mais prestigiados festivais do país” (CESAR, 2017, p. 109). Dentre elas, Cesar cita como exemplo o próprio Festival de Brasília de Cinema Brasileiro de 2016. Portanto, a eventual legitimação conquistada com o laurel do festival parece servir como afirmação da relevância desses eventos na constituição de um futuro cânone do cinema nacional e, por consequência, do seu imaginário (CZACH, 2004).

Essa ideia pode ser reforçada pela reflexão de Thomas Elsaesser (2018) sobre curadoria e programação como formas de pós-produção. Nesse sentido, pensando essa relação da curadoria com os filmes selecionados, o autor comenta que caminhamos em direção “a uma reavaliação ampla e impetuosa, onde o filme e o cinema ainda possuem uma posição proeminente porém não mais exclusiva, sendo o título ‘telas à parte’ bastante apropriado” (ELSAESSER, 2018 p. 27). Ainda, nesse contexto, diz ele: “além de perguntar ‘o que é o cinema’, os estudos cinematográficos agora também devem indagar ‘onde está o cinema’ e ‘quando é que ele é cinema’” (ELSAESSER, 2018 p. 27). Elsaesser discute aqui a ascensão de novas formas de captação e reprodução de vídeo, que pode colaborar com o surgimento de um contínuo questionamento a respeito do que poderia ou não figurar como cinema nessas novas mídias.

O pensamento do autor contribui para as reflexões trazidas por Amaranta Cesar (2017) sobre os dois curtas-metragens que debatemos anteriormente. O que a defesa do cinema, afirma Cesar, “como princípio e fim de um processo de curadoria não parece levar em conta, é a historicidade de todo gesto de escolha e seleção baseado em critérios estéticos, aos quais são inerentes, inevitavelmente, traços de exclusão” (CESAR, 2017. p. 111). Posteriormente a esse texto, Cesar participaria da comissão de curadoria da competição nacional de curta-metragens do FBCB de 2018, que acabou por selecionar *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*. Ao final da edição, o filme foi laureado o Melhor Curta-Metragem do festival pelo Júri Oficial.

Somada a essas questões de curadoria, a programação entra em evidência, ao agrupar numa mesma sessão o curta do coletivo Movimento de Luta nos

Bairros e Favelas e o longa-metragem *Bloqueio*, citado por Valente (2018) como exemplo das novas possibilidades abertas pelo cinema digital. Assim, além de valorizar o debate sobre as obras dentro da programação do festival, o FBCB colaborou para a construção de uma aura que vai além dos filmes individualmente, pensando nas discussões que seu conjunto poderia provocar. Nesse sentido, a programação parece sugerir uma forma de pós-produção (ELSAESSER, 2018), que colabora para a percepção de *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* enquanto obra que também figura esse espaço de novas narrativas, experimentações e linguagens produzidas a partir do acesso aos aparatos digitais.

Em um texto escrito após seu primeiro ano como diretor artístico do festival, ao falar sobre sua metodologia de programação, Valente comenta que o critério costuma ter menos a ver com uma afinidade temática do que com “sentimentos de mundo” (VALENTE, 2016). Podemos interpretar esse termo como o impacto emocional e de sensações que um grupo de filmes apresentados pode provocar em conjunto. Explica ele: “volto à palavra diapasão: filmes que pareçam continuar a mesma música, num sentido parecido mesmo com a função do DJ: repetir a mesma música é péssimo, choques absolutos de estética ou melodia também” (VALENTE, 2016). Com essa colocação, Eduardo Valente argumenta que se interessa por uma programação que busque a fluidez e continuidade de sentimentos, um encaixe sensorial que faça um filme somar a outro de forma colaborativa, evitando que as peças do conjunto pareçam reiterativas ou disruptivas entre si. Essa ideia proposta por Valente vai ao encontro da noção de montagem em Benjamin, assim como da ideia de pós-produção de Thomas Elsaesser.

Com a diferença aqui de que, se pensamos a sessão não apenas na sua fruição imediata, mas também na lembrança que fica dela, isso tudo se torna mais delicado – e não podemos nem deixar o(s) curta(s) “distrair” demais o espectador ao ponto de dificultar sua entrada no longa, nem também que o longa apague totalmente a memória da experiência de ver o curta no começo da sessão (VALENTE, 2016).

Eduardo Valente conclui dizendo que a programação é um “exercício delicado, e cheio de incertezas, mas que ocupa bastante nossa atenção” (VALENTE, 2016). Tendo em mente o que o ex-diretor artístico comenta ao falar sobre “sentimentos de mundo”, uma abordagem que se percebe em muitas curtas

selecionados nesta edição da competição nacional do FBCB é o reflexo de microcosmos resultantes da presença ou ausência de políticas públicas. Tanto *Eu, Minha Mãe e Wallace* (2018, Eduardo Carvalho; Marcos Carvalho, 23 min) quanto *BR3* (2018, Bruno Ribeiro, 23 min), por exemplo, retratam diferentes perspectivas sobre acontecimentos em comunidades do Rio de Janeiro, respectivamente no Salgueiro e no Complexo da Maré.

O filme dos Irmãos Carvalho, gêmeos e moradores do Morro do Salgueiro, acompanha um homem, Wallace, que está em saída temporária da prisão. No decorrer do curta-metragem, o homem visita a casa de sua ex-companheira. Chegando lá, revela que gostaria de tirar uma última foto com a filha, pois decidiu que não voltaria para a prisão e que iria fugir para o Nordeste do país. Ao fim, Wallace consegue sua foto, que dá sentido ao nome do filme. Mostrando assim as consequências da cadeia como um espaço punitivista ao invés de reformatório, dentre outras temáticas complexas, o filme reflete sobre uma política de Estado dentro do microcosmo de uma família carioca. O curta-metragem dos Irmãos Carvalho, que encerrou sua participação no festival laureado Melhor Curta-Metragem pelo Júri Popular, foi programado junto com o longa-metragem *Temporada* (2018, André Novais Oliveira, 113 min), realizado pela produtora Filmes de Plástico, e que também dialoga com grandes temáticas a partir do microcosmo das vidas de seus personagens, moradores da periferia de Contagem, Minas Gerais. O filme de André Novais foi laureado Melhor Longa-Metragem da Competição Nacional pelo Júri Oficial nessa edição.

Um dos fatores que colaboravam para o Festival de Brasília ser nesse momento uma das plataformas com maior destaque para o lançamento de curtas-metragens no Brasil era justamente a estrutura de sua programação. Apesar de contar com diversas mostras paralelas e regionais, tratadas com a devida visibilidade, nas noites do festival, acontecia uma sessão da competitiva nacional, mostrando um ou dois curtas-metragens, seguido por um longa-metragem da mesma categoria. Essa prática dava à seleção nacional de curtas um espaço prestigioso, tão relevante quanto a competitiva nacional de longas. Partindo dessa estrutura, a programação entra em evidência, ao ser responsável por estabelecer um equilíbrio entre os formatos apresentados, de forma que não se ofusque ou dê destaque demais a uma ou outra obra.

Essa organização tornava a função de diretor artístico, preenchida por Valente, uma posição privilegiada de familiaridade com ambos os conjuntos de filmes que seriam apresentados, sem contar o fato de que também se encarregava da curadoria de curtas e longas. Pensando no papel que ocupava no festival, Valente comenta que só o diretor artístico conseguiria olhar de fato para a estrutura da programação, pois só ele estaria na posição de conhecer previamente esse conjunto de filmes profundamente. Segundo ele, trata-se de saber “quais são os filmes, quais são os longas, quais são os curtas, porque são esses curtas e longas, porque esse longa antes daquele curta... Então é aquele lugar que você tem uma visão do todo” (VALENTE, 2021)³⁰.

Traçando um paralelo entre seu trabalho e as funções numa produção cinematográfica, Valente (2021) propõe uma relação entre o diretor artístico de um festival e o diretor de um filme. Assim como no set de filmagem há pessoas preocupadas com a qualidade e formação de seus departamentos técnicos, como a direção de fotografia, direção de arte e elenco, entre outros, na direção de um festival haveria igualmente os departamentos de comissão de seleção de curtas, longas, organização de mostras paralelas, homenagens, convidados e júris, por exemplo. Nesse espaço, o diretor artístico cumpriria com o papel de ter uma visão do todo e escolher determinados caminhos para que houvesse uma coerência na forma que o evento se apresentaria. Para ele, essa é a grande função do diretor. Por conta da perspectiva que a posição oferece, “mais do que uma questão de poder de dizer como vai ser, é ser a única pessoa que consegue receber os *inputs* de um monte de gente e olhar para além dos *inputs* individuais o que é o todo” (VALENTE, 2021).

É nesse ponto, afirma Valente, que a direção artística realmente se diferencia do resto da comissão de seleção (VALENTE, 2021). Parte do trabalho seria definir a programação e o conjunto dos filmes; por isso, precisa conhecê-los tão intimamente. O diretor artístico necessita “entender qual o lugar de cada um daqueles curtas na seleção de curtas, na seleção como um todo, que é pra poder montar isso da melhor maneira” (VALENTE, 2021). No caso do Festival de Brasília, vemos o cargo tomar essas múltiplas funções, fato ilustrado pelo

³⁰ Esta citação se refere à entrevista de Eduardo Valente concedida a Leonardo Martinelli para esta pesquisa.

exercício da programação e da ordenação dos curtas e dos longas nas mostras competitivas nacionais.

O paralelo traçado por Valente (2021) vai ao encontro do pensamento de Elsaesser (2018) de que a programação tem o poder de mudar o centro gravitacional do grupo de obras selecionadas. Pensando nessa responsabilidade intrínseca ao gesto da programação, Valente enfatiza que é necessário cuidado para que o conjunto de filmes apresentados não se torne reiterativo, completando que “isso pode ser tão ruim quanto uma desconexão que crie um ruído. Esse equilíbrio é muito delicado, entre o que é uma conexão” (VALENTE, 2021).

Nesse sentido, podemos concluir que há um risco da programação fazer parecer que os respectivos filmes teriam um vínculo indissociável, danificando assim a natureza independente de cada obra. Ao ponderar sobre o processo dessas escolhas, o ex-diretor artístico do festival ainda comenta que muitas vezes era um exercício que passava por uma certa intuição, que não era tão racional: “quando as decisões eram daí, acabavam sendo geralmente as melhores. Aquelas que racionalmente eram muito fáceis, entre aspas, ‘entender o porquê’, várias vezes eu passava a dizer que era óbvio demais” (VALENTE, 2021). E Valente continua:

E acabou que os filmes não ajudaram um ao outro porque eles reiteravam demais determinadas coisas que na nossa percepção talvez não eram pra ser tão óbvias. Então muitas vezes acho que as decisões sensoriais e intuitivas eram melhores do que as mais racionais (VALENTE, 2021).

A respeito da sua participação como diretor artístico e responsável pela programação do festival, Valente ainda destaca que o ato de programar era uma das partes que mais tirava prazer quando alguém elogiava, em particular ao considerar que a maioria das pessoas sequer se daria conta que alguém fez aquilo (VALENTE, 2021). Entretanto, paradoxalmente, caso elogios fossem demasiadamente destinados ao gesto de juntar os filmes, Valente expressa que já receberia esses louvores com hesitação. Isso se daria, pois a programação teria chamado mais atenção “pro gesto de juntar os filmes, e pro negócio que está de uma maneira muito óbvia, quando não era pra isso. Era pras pessoas terem gostado dos filmes individualmente, não pra dizer ‘que ótimo que esses filmes estão juntos’” (VALENTE, 2021). Essa lógica demonstra que o caminho optado por Valente enquanto diretor artístico do FBCB pode se caracterizar pela busca por uma programação que provocava um encaixe sensorial, retomando a noção

que ele descreveu como “sentimentos de mundo” (VALENTE, 2016). Assim, a missão do programador seria trazer obras que não se anulassem ou se somassem de forma redundante. Em suas próprias palavras, a busca por um “meio do caminho” (VALENTE, 2021).

Quanto à noção do festival como uma instituição legitimadora, Valente acredita que essa seja uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo em que o festival pode funcionar como uma janela para as obras, ele argumenta que o que as legitima de fato são, em última instância, aspectos presentes nos próprios filmes. Para isso, cita como exemplo longas-metragens que foram selecionados para a competição da Palma de Ouro no Festival de Cannes que acabaram caindo em quase imediato esquecimento ou que foram até renegados após a seleção. Valente explica que o que quer dizer “(...) é que esse papel de legitimação vai ser jogado, e ele vai ser incompleto e vai ser falho” (VALENTE, 2021). Ressalta ainda que, a partir do momento que você se dispôs a ele, “o máximo que você deve exigir de si mesmo, que não é pouca coisa, e dos seus pares, é que ele seja exercido com o maior grau de responsabilidade possível” (VALENTE, 2021). Levando em conta a estrutura da indústria audiovisual, que dá pouca visibilidade aos curtas, o ex-diretor artístico comenta que, enquanto parte integrante do festival, não se pode “ter expectativa de que determinados gestos vão mudar uma situação que é uma situação histórica, uma situação macro” (VALENTE, 2021). Continua ele:

Que é por exemplo o lugar em que o curta foi colocado, ocupa, e consegue encontrar não só de visibilidade, mas de capacidade de engajamento no sistema do audiovisual como um todo. Então, assim, não vai ser a seleção de curtas do Festival de Brasília que vai alterar isso. A gente faz gestos, a gente busca encontros, a gente busca coisas. Algumas resultam mais, outras resultam menos (VALENTE, 2021).

O cineasta e curador ainda acredita “que a gente não vai encontrar uma solução única para esse tipo de circunstância. Eu acho que sim, é importante, mas também, de novo, olho com reservas para essa ideia” (VALENTE, 2021). Podemos ilustrar o ponto de Valente, quando ele fala sobre uma falta de visibilidade estrutural dos curtas-metragens, ao fazer uma avaliação de como alguns dos curtas selecionados para a competição nacional do FBCB em 2018 se encontram hoje em termos de visualização online. Diferentes de

longas-metragens, que possuem um mercado de distribuição mais amplo e estabelecido em cinemas, plataformas de *streaming* e televisão, muitos curtas finalizam suas carreiras sendo subidos de forma pública em plataformas como *Vimeo* ou *YouTube*. O curta *Eu, Minha Mãe e Wallace*, lançado no *YouTube* em abril de 2020, encontra-se no início de 2022 com pouco mais de cinco mil visualizações³¹, por exemplo. Apesar do filme expor de forma inteligente questões sociais delicadas e pertinentes para o Brasil de hoje, dotado de uma linguagem cinematográfica sofisticada e tendo sido laureado um dos principais prêmios do mais antigo festival de cinema do país, seu número de visualizações na plataforma online é relativamente baixo.

O supracitado *Conte Isso Àqueles Que Dizem Que Fomos Derrotados* nossas análises sobre montagem, legitimação e programação, laureado Melhor Curta-Metragem pelo Júri Oficial do FBCB, conta apenas com pouco mais de mil e quatrocentas visualizações desde que foi disponibilizado no *YouTube*, em maio de 2020³². É evidente que a repercussão e o reconhecimento de um filme vão muito além da quantidade de visualizações online. Apegar-se a essa noção seria valorizar um retorno numérico em termos de exibição de forma mercadológica. Como plataforma de legitimação desse formato audiovisual, temos os próprios festivais de curta-metragem. Todavia, para nos atentarmos à circulação de curtas pós-festivais, as visualizações online são uma medida relevante. Isso mostra como a estrutura da indústria audiovisual é nociva para a distribuição desses filmes a longo prazo. Na atual conjuntura, não há sobrevida e legado possíveis para muitas das obras de curta-metragem, justamente pela falta de espaços de exibição disponíveis após suas estreias em festivais.

Em contrapartida, o filme *Guaxuma* (2018, Nara Normande, 14 min), uma animação realizada em coprodução entre o Brasil e a França, laureada Melhor Direção de Arte em Curta-Metragem no FBCB de 2018, teve a oportunidade de ser lançado online no início de 2020 através do selo *Vimeo Staff Pick*. Esse selo significa, sobretudo, que o filme passou por uma seleta curadoria, que decidiu impulsionar a presença virtual do curta com uso de algoritmos em sua

³¹ *Eu, minha Mãe e Wallace* (2018) — dir. Irmãos Carvalho. Disponível em <<https://bit.ly/3EP3WLy>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2022.

³² *Conte Isso Àqueles Que Dizem Que Fomos Derrotados* (2018) dir. Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo — Disponível em <<https://bit.ly/3sXk5w3>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2022.

plataforma. Com isso, a animação de Normande somou, até o início de 2022, mais 189 mil visualizações³³. Além do Festival de Brasília, o filme também teve passagem pelo Festival de Toronto (TIFF), Annecy e foi laureado Melhor Curta-Metragem Nacional no Festival de Cinema de Gramado. Isso mostra que existe espaço para os curtas além dos festivais e que esses eventos servem como uma mola propulsora que pode ou não os alavancar para outros espaços. Entretanto, são poucos os filmes desse formato que conseguem ter uma legítima sobrevida para além dos festivais, o que, muitas vezes, independe dos seus respectivos méritos cinematográficos.

Como foi mencionado no início do capítulo, é pertinente destacarmos ainda o caráter político do festival em diferentes esferas. Esse elemento está presente desde a fundação do FBCB, no início da ditadura militar brasileira. Existem festivais nos quais a abordagem política é algo abertamente manifesto na estrutura do evento, como no *Festival Internacional de Cine Político* (FICIP), na Argentina. Entretanto, essa característica do FBCB não significa uma linha temática direta. Por conta de todo contexto histórico do festival, associado ao cinema brasileiro, os assuntos e os debates político-sociais parecem surgir com naturalidade durante o evento.

A relação do cinema com a política e sua capacidade de alcançar um público em massa foi, aliás, um fato que interessou os estudos de Walter Benjamin. Pensando a reprodutibilidade técnica segundo o autor: “O fim da aura pôde abrir caminho para uma forma política de arte. Como isso ocorreria? Na medida em que o cinema é feito para as massas, abre-se, de imediato, a possibilidade do mesmo ser utilizado para fins políticos” (MAGALHÃES, 2014, p. 23). Dessa forma, podemos concluir que os curtas presentes no festival passam a integrar a seleção oficial de um evento elementar do imaginário do cinema nacional e com fortes implicações políticas.

Vale enfatizar que esse destaque dado aos curtas no Festival de Brasília é resultado da estrutura do festival, que faz uma sessão principal e centralizada em cada noite do evento que incorpora curtas e longas da competição nacional. Sendo adequada ao formato de maior duração, a maior parte da crítica, imprensa e do

³³ Guaxuma (2018) — dir. Nara Normande. Disponível em <<https://vimeo.com/372750763>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2022.

público estará com as atenções voltadas para aquela sessão em particular. Isso é algo que não acontece no Festival do Rio, por exemplo, que tem múltiplas sessões diárias de obras da competição nacional em diversos cinemas pela cidade. Ao mesmo tempo que essa descentralização pode facilitar o acesso aos filmes, ela declina do caráter de unicidade e de ritual que teria uma sessão principal. Nesse sentido, somando o prestígio histórico acumulado pelo FBCB ao caminho traçado pela programação e direção artística de Eduardo Valente, o Festival de Brasília construiu nesses momentos uma aura que chamou a atenção de grande parte da comunidade cinematográfica brasileira.

3.2

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro 2019 e 2020: os governos passam, o festival fica

O subtítulo deste subcapítulo faz referência a uma carta coletiva³⁴, publicada durante a realização do 54º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em dezembro de 2021. Assinada por diversos coletivos e indivíduos relacionados à comunidade cinematográfica do Distrito Federal, a carta advoga pelo Festival de Brasília enquanto política pública, livre das intempéries governistas. O documento foi dividido em três propostas principais, desdobradas cada uma em subtópicos, que consistem em: (i) constituição de uma comissão gestora do festival, (ii) construção de um regimento para o festival; e (iii) reivindicações sobre a programação e estrutura do festival.

Os filmes que serão analisados ao longo deste subcapítulo estiveram presentes na competição nacional de curtas-metragens do FBCB de 2019 ou 2020, edições essas marcadas por mudanças resultantes das constantes reformulações na organização do festival após 2018 e que culminaram na publicação da carta supracitada. Essa manifestação da classe cinematográfica se deu durante a terceira realização do festival ocorrida depois de uma ruptura iniciada em 2019 com a

³⁴ CARTA ABERTA. Festival de Brasília do cinema brasileiro como política pública e livre das intempéries governistas: os governos passam, o festival fica. Zagaia Em Revista, 11 dez. 2017. Disponível em <<https://bit.ly/3sXzUTh>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2022.

troca de gestão da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal. Por conta do evento ser ligado à SECECDF, a mudança na gestão do governo do DF, resultante da eleição de 2018, causou uma interrupção abrupta na até então reputada gestão do festival. Foi realizada a troca da direção artística, assim como uma reformulação de todo corpo curatorial do evento. O mesmo ocorreu novamente em 2020, criando um clima ainda maior de instabilidade. As repetidas alterações na gestão do festival causaram polêmica na comunidade cinematográfica, que enxergava nisso uma perda da identidade do FBCB, motivada por possíveis razões políticas. Em sua introdução, a carta coletiva levanta esses tópicos:

O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – pela sua importância simbólica, política, cultural e estratégica para o desenvolvimento tanto do Cinema Brasileiro, como do cinema e da cultura do Distrito Federal – deve ser independente de qualquer posicionamento político que oriente os governos do momento, e não pode, de forma alguma, sofrer ingerência desses governos (CARTA ABERTA, 2021).

As entidades signatárias do documento são categóricas ao alegarem que “não podemos ter um Festival que todo ano seja diferente, que todo ano tenha novas diretrizes e encaminhamentos” (CARTA ABERTA, 2021). A carta ainda diz que “é preciso que o Festival de Cinema de Brasília construa ações que sejam perenes, contínuas, e que estejam atentas às questões de seu tempo. Para termos um Festival potente, ele precisa construir uma identidade” (CARTA ABERTA, 2021). Podemos enxergar nessa diluição da identidade do festival um elemento que dialoga com o conceito de aura segundo Benjamin (2021), sobretudo quando traçamos um paralelo em nosso estudo com os aspectos de unicidade e autenticidade da aura. O autor define que “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ fundamenta-se sempre no ritual” (BENJAMIN, 2021, p. 61). Ao analisar o desgaste desse valor singular, a aura, dentro do contexto contemporâneo da reprodutibilidade técnica, podemos ver nos festivais de cinema uma possível retomada do “ritual”, ao apresentarem obras com caráter de ineditismo dentro de um evento preocupado com sua identidade.

Ainda, pensando nesta última questão, a carta afirma que “essa identidade só será conquistada a partir do momento em que houver a mínima garantia para criação dessas condições. É assim que se constrói a autonomia e credibilidade de

um Festival” (CARTA ABERTA, 2021). Essa construção vai ao encontro tanto do caráter de ineditismo prévio à reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2021), quanto da formação da identidade do festival, algo que se reflete na programação, estrutura, estética, políticas de incentivo e sociais do evento. A manifestação dessas demandas ilustra claramente que a composição de um festival e sua identidade vai além da qualidade dos filmes individualmente.

Por mais que essa ideia possa parecer óbvia, os caminhos tomados pelas edições do festival após as eleições de 2018 demonstraram que o papel do curador e suas metodologias ainda não são totalmente reconhecidos. Considerando essa problemática, um dos principais pontos de reivindicação presente na carta é a busca por um processo criterioso para a escolha da comissão curatorial do festival. O documento aponta que “de nada adianta uma produção variada se não temos propósitos e critérios claros de seleção e organização dos filmes selecionados em mostras competitivas e formativas” (CARTA ABERTA, 2021). Ainda, as entidades que assinaram a carta coletiva enfatizam que “uma curadoria competente dá o tom e qualifica o Festival como interessante ou desinteressante, e as opções de curadoria dependem da leitura e do conhecimento cinematográfico de seus curadores” (CARTA ABERTA, 2021). E continuam:

Curadores são, portanto, profundos conhecedores da cinematografia nacional e mundial. Defendemos um rigoroso critério para a escolha desses curadores. Acima de tudo, eles devem ser conhecedores do Cinema Brasileiro do presente e do passado, com sensibilidade para identificar tendências futuras. Devem ser pesquisadores reconhecidos na área e com currículos alinhados ao Festival proposto (CARTA ABERTA, 2021).

O trecho da carta diz respeito às escolhas de membros da comissão curatorial para as edições do festival após a mudança de gestão da SECECDF, que em busca de uma suposta diversidade, trouxe pessoas de outras esferas práticas do audiovisual, como atores, para participar das comissões de curadoria do evento. Para ilustrar como essa ideia de diversidade não se encaixaria logicamente nesta ação, Valente (2021) exemplificou que, assim como não chamam um curador de cinema para atuar em um filme em nome da diversidade, não faria sentido chamar um ator para fazer parte de uma comissão de curadoria.

Ainda, diversos dos pontos destacados na carta são voltados a ações de valorização do cinema regional no Distrito Federal, como pontuado no seguinte trecho: “Defendemos a necessidade de se ter pelo menos um curta e um longa

metragem realizado no Distrito Federal na Mostra Principal” (CARTA ABERTA, 2021). Como argumento, os coletivos afirmam que “isso agrega valor e justifica a existência dos editais do FAC/DF e do próprio Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. É do cinema brasileiro mas é de Brasília também” (CARTA ABERTA, 2021). Essas proposições se relacionam com a ideia de que um festival pode colaborar para a formação de um imaginário coletivo sobre o cinema de determinada região (CZACH, 2004), e, no caso Brasília, também para a manutenção e existência dos editais voltados para produções locais. Outros pontos do documento enfatizam essa concepção: “Defendemos a manutenção e regularidade da Mostra Brasília e do Troféu Câmara Legislativa, com patrocínio da Câmara Legislativa do DF” (CARTA ABERTA, 2021); e ainda, “defendemos que a Mostra Brasília seja pensada também como um espaço formativo” (CARTA ABERTA, 2021).

Durante a noite de abertura do 52º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2019, a presença do então do Secretário da SECECDF no palco gerou manifestações por parte do público que lotava a sala do Cine Brasília. Além da mudança na gestão do FBCB, a secretaria comandada por Adão Cândido havia cancelado um edital do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), no valor de R\$ 25 milhões de reais³⁵ (LYRA, S., 2019). Na mesma noite, o ator Marcelo Pelucio subiu ao palco de forma não programada, numa tentativa de ler uma carta do Movimento Cultural do Distrito Federal, responsável por reunir as demandas de diversas entidades artísticas locais. Entretanto, antes de finalizar sua leitura, teve o microfone cortado e foi abordado por um segurança que pediu que o acompanhasse para fora do palco. A soma desses acontecimentos na sessão de abertura do festival, em que foi exibida a coprodução entre Itália, Brasil, França e Alemanha, *O Traidor* (2019, Marco Bellocchio, 135 min), suscitou protestos e fez com se estabelecesse um clima de controvérsia e suspeição sobre o que estava por vir nos próximos dias de festival.

Diante desses fatos, podemos fazer um paralelo entre o Festival de Brasília em 2019 e o Cine PE de 2017, no sentido de uma intervenção em ambos os eventos por fatores políticos externos que alteraram a percepção e a leitura

³⁵ LYRA, Sarah. Festival de Brasília 2019: Vaias e protestos marcam noite de abertura. *AdoroCinema*, 23 nov. 2019. Disponível em <<https://bit.ly/32Yutcm>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2022.

sobre os filmes programados (ELSAESSER, 2018). No caso do Cine PE, essa alteração foi a programação dos longas-metragens *O Jardim das Aflições* e *O Real - O Plano por Trás da História* e, no Festival de Brasília, a mudança para uma gestão conservadora da SECECDF, consequência das eleições de 2018 ao governo do DF e governo federal, que se refletiu numa nova abordagem política em relação ao FBCB.

Alguns dos curtas-metragens presentes na competição nacional do Festival de Brasília de 2019 ainda expressam uma posição política abertamente crítica à presidência de Jair Bolsonaro, que estava então em seu primeiro ano de mandato. O filme *Pelano!* (2019, Calebe Lopes; Christina Mariani, 12 min) inicia com a maré de uma praia. Com estética de fita VHS, o filme é ambientado no Brasil em um futuro próximo. Um letreiro sobe na tela sobre a imagem, e lemos que o desmonte ambiental do presidente da República havia resultado na retirada do país do acordo de Paris. O desmatamento desenfreado havia causado um fenômeno inédito: o surgimento de um enorme buraco na camada de ozônio, particularmente localizado no céu da região Nordeste do Brasil. O texto termina afirmando que a nova medida de repressão do governo contra os nordestinos era direta: “não transite nas ruas ou entrará em combustão espontânea”. Misturando elementos do cinema fantástico com crítica social, o curta-metragem segue sua narrativa no espaço confinado do apartamento da protagonista, que procura angustiadamente por formas de se refrescar.

O filme de Lopes e Mariani, lançado em Brasília no contexto do primeiro ano da presidência de Jair Bolsonaro, em 2019, mostra uma espécie de quarentena que a personagem é obrigada a experimentar para poder sobreviver. Ironicamente, a partir do ano seguinte, na realidade, a relação do governo com o conceito de quarentena se tornaria bem diferente. É pertinente pensar então como o filme antecipa uma sensação de cerceamento literal e simbólica causada pela inação do governo. Apesar de *Pelano!* ser abertamente crítico à gestão federal vigente, o filme não cita diretamente o nome de Bolsonaro. Diversos outros curtas presentes na seleção da competição nacional de 2019 também se estruturam em torno de pautas de conscientização social, como as animações *Carne* (2019, Camila Kater, 12 min) e *Sangro* (2019, Tiago Minamisawa; Bruno H Castro; Guto BR, 7 min). *Carne* trata da percepção social e pessoal de mulheres em relação ao próprio corpo, enquanto *Sangro* tenta desmistificar questões que sobrevivem no

imaginário social em relação ao HIV. Ambos os filmes são documentários que utilizam de múltiplas técnicas de animação, buscando trazer uma abordagem visual inventiva em justaposição com o relato documentário tradicional.

A maior parte dos curtas presentes na competição nacional estava tendo sua primeira projeção de grande alcance no Brasil nessa edição. Sendo assim, numa busca por preservar a aura prévia à iminente reprodutibilidade técnica dos filmes (BENJAMIN, 2021), o festival prezou em algum grau por obras que tivessem caráter de ineditismo. Esse critério vai ao encontro do que Benjamin (2021) define como o ritual, valor singular da obra que é expresso através da forma como ela é apresentada. O autor argumenta que a reprodutibilidade técnica da obra de arte “emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual” (BENJAMIN, 2021, p. 61). Entretanto, ao apresentarem obras inéditas e em temporária unicidade, argumentamos que os festivais trazem o momentâneo retorno de um ritual. Essas ideias dialogam com a noção de identidade desses eventos.

Portanto, a identidade, e por consequência a aura de um festival, pode ser elaborada ou afetada por outros fatores que atingem a construção de seu tecido social. Como foi no caso do Cine PE de 2017, ao ser associado com alas ideológicas que advogavam contra o cinema e a cultura nacional de forma direta ou indireta, o FBCB se encontrava em uma encruzilhada. Por mais bem-intencionadas que fossem as intenções da direção artística e da comissão de seleção, a aura do evento havia sido atingida indiretamente pelo espectro do conservadorismo. Logo após a realização do festival, em dezembro de 2019, Adão Cândido foi exonerado de seu cargo na Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal. Um evento que significaria ainda mais mudanças e instabilidade para o Festival de Brasília.

Em junho de 2020, o país convivia com o descontrole sanitário devido à pandemia de COVID-19. Somado a isso, dada a instabilidade gerada pelo claro desinteresse da SECECDF pelo FBCB, o Festival de Brasília chegou a ser cancelado sob justificativa de falta de verba para o evento, e que a pasta iria “priorizar ações de governo no combate ao coronavírus e os efeitos econômicos da pandemia” (ANGEL, GARONCE, 2020)³⁶. Ao longo de sua história, as únicas

³⁶ ANGEL, N; GARONCE, L. 53º Festival de Cinema de Brasília é cancelado por falta de verba. O Globo, 8 jun. 2020. Disponível em <<https://glo.bo/3F7QOsM>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2022.

ocasiões em que o evento havia sido cancelado foram nos anos 70, por conta da ditadura militar. Todavia, devido a uma mobilização e reação da comunidade cinematográfica brasileira e do DF, a SECECDF voltou atrás e garantiu que haveria a realização do festival naquele ano, em modalidade online, como foram todos os outros grandes festivais brasileiros de 2020, desde o início da pandemia. A secretaria em seguida lançou e cancelou editais de gestão do festival, terminando por decidir que a própria SECECDF faria a gestão do evento naquele ano. A lista de filmes selecionados foi divulgada no Diário Oficial do DF. Partindo de um sistema de pontos exposto publicamente, foram selecionados os filmes que levaram as maiores notas nesse sistema. Assemelhando-se ao edital de um concurso público, essa estrutura, que fere todos os critérios subjetivos e sensoriais de ações de curadoria, foi amplamente criticada pela comunidade audiovisual brasileira.

Na edição de 2020 do Festival de Brasília, três curtas-metragens pertinentes para nosso estudo são *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (2020, Rodrigo Ribeiro, 10 min), *Inabitável* (2020, Matheus Farias, Enock Carvalho, 19 min) e *República* (2020, Grace Passô, 15 min). Uma obra utilizada para analisar a narrativa e linguagem dos filmes dessa edição foi *O amanhã não está à venda*, de Ailton Krenak, por conta de sua consonância com a temática de algumas das obras apresentadas. Assim como os curtas, o livro de Krenak foi publicado em 2020 no contexto da pandemia de COVID-19. Em consonância com a conjuntura sociopolítica do mundo naquele momento, mais especificamente a crise climática, sanitária e a presidência de Jair Bolsonaro, pensaremos esse momento histórico e suas possíveis leituras a partir de alguns curtas presentes no FBCB de 2020, e posteriormente, no capítulo seguinte, dos curtas da Mostra de Cinema de Tiradentes de 2021. As obras trabalhadas lidam, em algum grau, com perspectivas sobre o futuro do Brasil ou a ausência desse futuro.

O imaginário de múltiplos fins do mundo rodeia a humanidade por séculos. No momento, vivemos uma crise climática, que cresce como uma doença degenerativa, acompanhada das consequências da pandemia de COVID-19 e uma profunda disrupção no mundo político, com negacionistas climáticos ocupando os mais altos cargos do poder executivo global. Nesse sentido, muitos curtas presentes na edição de 2020 do FBCB refletem perspectivas sobre esse acúmulo de desgastes político-sociais, em particular o enfrentamento ao crescente número

de negacionistas no Brasil. Essas representações vão ao encontro da perspectiva de Walter Benjamin sobre a possibilidade de uma função política no cinema, pois, como os filmes de Serguei Eisenstein, estes curtas são exemplos de um tipo de cinema que poderia ser aceito por Benjamin por ter “uma proposta crítica da realidade” (MAGALHÃES, 2014, p. 23).

No curta-metragem *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (2020, Rodrigo Ribeiro, 10 min)³⁷, laureado Melhor Direção na competição nacional de curtas do FBCB 2020, por exemplo, temos um ensaio poético visual sobre o silenciamento e a invisibilização do povo negro em diáspora. Mesclando diversas imagens de arquivo com uma construção sonora claustrofóbica e incisiva, vemos gradualmente em tela o texto da carta de suicídio deixada por Timóteo, homem negro escravizado que morreu em Salvador no ano de 1861. Rodrigo Ribeiro, diretor do filme, optou por manter o uso da carta como o fio condutor da narrativa, visto que não era comum negros escravizados saberem ler ou escrever no momento da colonização. A carta é grafada na escrita original. Não há narração em voz *over*, como nas narrativas dos documentários clássicos: é Timóteo que fala por si. Sua presença se materializa através de sua escrita, a materialização de uma voz que não pode ser ouvida. Uma chave do curta de Rodrigo Ribeiro está na inserção desta narrativa do século XIX nos dias de hoje. O passado está aqui, em herança material e imaterial “até que se encontre no coro das vozes a plena e justa liberdade” (RIBEIRO, 2020). Como vemos no filme, as sombras da arquitetura colonial ainda batem no chão.

“Brasil, 2020. Pouco antes da pandemia”. Com esse informativo em tela, inicia o curta-metragem *Inabitável* (2020, Matheus Farias; Enock Carvalho, 19min). A partir dessa informação, acompanhamos a trajetória de uma mãe da periferia de Recife que procura por sua filha que não havia voltado pra casa na noite anterior. O filme é propositalmente lacunar em pontos-chaves, para deixar margem a diversas interpretações. Em particular, a obra traz a reflexão de como encaramos a mortalidade de pessoas trans. Invariavelmente, a narrativa aborda que há uma banalização da morte na sociedade. Seja pelo assassinato em massa de pessoas trans, pela brutalidade policial, ou pelo vírus. Isso toca especialmente uma parcela da sociedade que respondia, com naturalidade, sobre a pandemia de

³⁷ RIBEIRO, Rodrigo. **A morte branca do feiticeiro negro (2020)** — dir. Rodrigo Ribeiro. Disponível em: <<https://bit.ly/332z6lD>>. Acesso em 06 fev. 2022.

COVID-19: “alguns vão morrer”. Ailton Krenak pontua que essa é uma banalização da vida, mas também é uma banalização do poder da palavra, “pois alguém que fala isso está pronunciando uma condenação, tanto de alguém em idade avançada, como de seus filhos, netos e de todas as pessoas que têm afeto uns com os outros” (KRENAK, 2020, p. 10). Ainda, Krenak comenta “imagine se vou ficar em paz pensando que minha mãe ou meu pai podem ser descartados. Eles são o sentido de eu estar vivo. Se eles podem ser descartados, eu também posso” (KRENAK, 2020, p. 10).

Por sua vez, o filme *República* (2020, Grace Passô, 15min), laureado Melhor Curta-Metragem pelo Júri Oficial do FBCB 2020, foi produzido no contexto da quarentena de COVID-19, a convite do Instituto Moreira Salles (IMS). O curta-metragem usa do absurdismo e das aflições kafkianas, que já se tornaram corriqueiras para o brasileiro, como forma de propor algo além. O surreal, o impensável e a brutalidade foram naturalizados e devidamente legitimados por uma presidência que materializa as piores forças do conservadorismo reacionário. Daí o alívio da personagem de Grace quando, no filme, recebe a impactante notícia de que o Brasil, e ela mesma, seriam apenas um sonho. O fim do mundo chegaria logo, com o despertar de quem sonha. Seria o fim do Brasil. Apesar de não ser diretamente mencionado na narrativa, o contexto do início da quarentena contra a pandemia de COVID-19 aciona os gatilhos apontados pela história. O vírus materializa a ameaça da asfixia, que já se fazia presente alegoricamente.

“O teu Brasil acabou, e o meu nunca existiu!”, exclama a personagem de Grace, a fala mais icônica de *República*. O Brasil nunca existiu para o homem negro escravizado que deixou sua carta de suicídio em *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*, ou para as pessoas trans marginalizadas e possivelmente assassinadas em *Inabitável*. Dessa forma, podemos estabelecer uma interseção entre os três curtas. Diante da intolerância social perante grupos não-hegemônicos, como a comunidade trans, os curtas enfatizam a ascensão de um não-lugar, um não-pertencimento, que acaba por tomar conta das aflições sofridas por esses grupos. Essas circunstâncias podem tornar a Terra um lugar que já é inabitável. Os três filmes vão ao encontro, assim, da perspectiva de Benjamin sobre as possibilidades do cinema político. O autor fala dos perigos da estetização da política, algo que pode ser operado pelo fascismo. Enquanto o autor pensava à

época nos filmes de propaganda alemã, podemos trazer essa ideia para o presente com obras como *O Jardim das Aflições*. Para Benjamin, é possível responder a esses filmes “com a politização da arte” (BENJAMIN, 2021, p. 99).

Esta edição do Festival de Brasília ocorreu enfim no formato online no final de 2020. A necessidade de adaptar para essa modalidade a realização dos festivais de cinema, eventos fundamentados pela relação presencial, causou uma ruptura dos rituais que os definiam até então. Enquanto pensamos na arte aurática, é possível articular “que a percepção do espectador é permeada pelo ‘valor de culto’ da obra. O ritual de contemplação exige um contato intimista com o objeto” (MAGALHÃES, 2014, p. 10). Os festivais retomavam esse valor de culto a partir das relações que estabelecia, algo diluído pela reprodutibilidade técnica. A retomada se dava justamente pelo caráter de unicidade que permeia as projeções em festivais. Entretanto, a realização dos eventos online dificultou a valorização do ritual. Alguns festivais buscaram dinâmicas específicas para driblar esse problema. Entre eles, o *Festival de Cinema de Gramado*, que realizou exhibições na TV pelo Canal Brasil com sessões únicas em horários marcados. Ao mesmo tempo, Gramado se beneficiava do fato de que a maioria dos filmes exibidos ainda era inédito e de terem sido o primeiro festival de grande porte a ocorrer de forma virtual no Brasil.

Em contraponto a isso, outra questão relevante a ser destacada na seleção do FBCB de 2020 é que a maioria dos curtas apresentados já havia tido grande repercussão em outros festivais nacionais e internacionais. *Inabitável* havia ganhado diversos *Kikitos* no Festival de Gramado. *República* estava disponível para livre visualização e já contava com vasta repercussão desde seu lançamento online no canal do IMS. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* havia sido premiado no *Kinoforum - Festival Internacional de Curtas de São Paulo*. Cruzando esses fatos com nossa reflexão sobre uma possível aura dos festivais, ligada ao valor do ineditismo, o conjunto de filmes apresentados parecia apostar em um espaço seguro de reafirmação do que já havia sido legitimado por outros festivais, em um lugar de redundância ou de mera compilação do que seriam os maiores destaques do ano. Contudo, é importante considerar que o cenário imposto pela SECECDF fez com que o festival ocorresse em dezembro, quando a maioria dos filmes do ano já havia estreado. Ainda, em relação ao período entre a janela de inscrições e

a realização do evento, o processo contou com pouco tempo disponível para a atuação da curadoria.

Apesar disso, considerando os problemas que se evidenciaram nas edições de 2019 e 2020 e abordados na carta coletiva, os filmes selecionados demonstram ciência das questões sociopolíticas latentes que o país sofria e que se refletiram no contexto de realização do festival. Embora, como já apontado, a construção da aura, identidade e do legado de um festival vá além dos filmes em si. Ainda que tenham sido alguns dos curtas-metragens mais bem-sucedidos daquele ano no Brasil, o conjunto apresentado na competição nacional de curtas do FBCB de 2020 perdeu força ao ter sido publicamente avaliado de acordo com um sistema de pontos que equipara subjetividades artísticas a um formato matemático, supostamente pragmático, no estilo de concurso público. Esse fato, somado a todas as outras problemáticas abordagens da SECECDF para com o evento, vai ao encontro da ideia que Elsaesser articula ao dizer que esses eventos têm a capacidade de alterar a percepção e a leitura sobre os filmes programados (ELSAESSER, 2018).

Levando em conta todas as discussões apontadas ao longo deste capítulo, uma das principais conclusões que retiramos da análise dessas edições do FBCB é que um festival, sua aura e identidade não se fazem somente de bons filmes. Os curtas presentes no Festival de Brasília em 2020 evocam questões propostas por Krenak (2020), quando o autor pondera como a pandemia se relaciona com debates político-sociais contemporâneos. Ainda assim, as obras acabaram por não ter seu potencial totalmente desenvolvido por conta das condições em que foram apresentadas no evento. É nesse sentido que a programação e sua capacidade de transformar a forma como as obras se apresentam nos espaços ficam à mercê da aura do festival e de sua construção coletiva a partir das relações históricas do evento, entre seu legado e seu estado atual.

4

Mostra de Cinema de Tiradentes: o curta em vanguarda e o olhar para o futuro

A Mostra de Cinema de Tiradentes nasceu com o intuito de dar destaque para o cinema brasileiro que começava a ressurgir durante a Retomada. Inicialmente, ao abrir espaço para obras e novos realizadores que começavam a surgir no final da década de noventa, o evento reunia manifestações da arte numa programação cultural abrangente oferecida gratuitamente ao público. Durante sua primeira década, de 1997 até 2007, nota-se na Mostra de Cinema de Tiradentes “uma intenção de se constituir como um grande painel da diversidade da produção cinematográfica brasileira contemporânea” (GARRETT, 2020, p. 56). Ainda, é de se destacar que “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” (GARRETT, 2020, p. 56).

Entretanto, em seu estudo sobre a Mostra³⁸, Adriano Ramalho Garrett destaca que a partir da entrada do curador Cleber Eduardo, em 2007, e da criação, no ano seguinte, da Mostra Aurora, a Mostra de Cinema de Tiradentes passou a ocupar “um lugar central e singular nessa mediação entre as obras e a recepção” (GARRETT, 2020, p. 38), alterando significativamente seu perfil curatorial e consequentemente se estabelecendo como um dos principais eventos cinematográficos no Brasil. Marcelo Ikeda afirmou que a entrada de Eduardo na curadoria, trouxe “um novo recorte, mais voltado à revelação de novos valores no cinema brasileiro contemporâneo” (IKEDA, 2018, p. 115). Ao longo das suas vinte e três primeiras edições, a Mostra acumulou um público estimado em aproximadamente 793 mil pessoas, tendo exibido 2.867 filmes em 1023 sessões de cinema (NETO, 2020)³⁹.

³⁸ A dissertação de mestrado de Adriano Ramalho Garrett, realizada na Universidade Anhembi Morumbi em 2020, se chama *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)*.

³⁹ NETO, Domingos. Confira os resultados e o alcance da 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes. **Blog Novidades Online**, 02 fev. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3IctUKL>>. Acesso em 15 de janeiro de 2022

Atualmente, em seu site, a Mostra de Tiradentes se define como um evento audiovisual de vanguarda (MOSTRA..., 2022)⁴⁰. Ao longo deste capítulo, iremos avaliar como o contexto desse recorte curatorial em Tiradentes lida com as questões da aura e identidade (BENJAMIN, 2021) de um festival, assim como a curadoria e seus espaços como forma de legitimação de possíveis novas linguagens (CZACH, 2004; CESAR, 2020) e a programação como uma forma de pós-produção (ELSAESSER, 2018). Além disso, pensaremos a forma como todas essas questões se relacionam com os curtas-metragens realizados num contexto político e socialmente disruptivo. O recorte produzido por este estudo dentro da Mostra de Tiradentes, que tem programado em volta de uma centena de curtas por edição nos últimos anos, será os filmes da Mostra Foco de 2020 e 2021.

4.1

Mostra de Cinema de Tiradentes 2020: a forma, o conteúdo e a imaginação como potência

A Mostra Foco, única competição de curtas de Tiradentes a concorrer pelo prêmio de um júri oficial, consiste numa seleção de aproximadamente uma dúzia de filmes; em sua maioria, estreias mundiais ou nacionais. Os filmes dessa mostra concorrem ao Troféu Barroco do Júri Oficial, do Júri Popular e um prêmio especial de aquisição do Canal Brasil. Diferente do FBCB e do Cine PE, que ocorrem respectivamente em Brasília e Recife, a Mostra de Tiradentes ocorre fora de uma capital, numa cidade turística. Além disso, o evento ocorre em janeiro, mês de férias escolares, o que “faz com que boa parte de seus frequentadores, vindos de grandes centros urbanos, modifiquem suas rotinas habituais e vivenciem o festival diuturnamente” (GARRETT, 2020, p. 57).

As projeções dos curtas em competição na Mostra de Cinema de Tiradentes acontecem na Cine-Tenda, mesmo local onde são exibidos os longas-metragens da Mostra Aurora. Diferente do Festival de Brasília e do Cine

⁴⁰ MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES. Apresentação. Disponível em <<https://mostratiradentes.com.br/o-evento/apresentacao/>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

PE, que programam curtas seguidos de um ou dois longas numa mesma sessão, a Mostra de Tiradentes faz suas sessões com um conglomerado dos curtas que pertencem a seus respectivos programas, normalmente variando entre três e seis filmes por sessão. Ao construir seu evento como um “local de reconhecimento do valor da nova cena de realizadores” (IKEDA, 2018, p. 115), a Mostra de Cinema de Tiradentes começa a ter catálogos cada vez mais expressivos e volumosos a partir de 2007, “o que é resultado da centralidade que a curadoria adquire no discurso produzido pelo evento” (GARRETT, 2020, p. 66).

Sobre as funcionalidades desses documentos, Garrett comenta que “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” (GARRETT, 2020, p. 66). Isso se reflete nos textos presentes nos catálogos da Mostra em que “os curadores desenvolvem visões a respeito do conjunto de filmes selecionados e explicam o recorte conceitual que norteou cada edição” (GARRETT, 2020, p. 66).

Podemos testemunhar, portanto, o destaque dado às expressões da curadoria a partir do ambiente cedido para sua articulação. Como enfatizado por Garrett, este é propriamente “o espaço em que se tematiza a própria noção de curadoria” (GARRETT, 2020, p. 66). Isso também fica evidente no quantitativo de curtas que o festival seleciona em suas diversas mostras, mesmo não sendo um festival dedicado somente ao formato do curta-metragem. Dessa forma, ao não tratar os filmes de menor duração como meros coadjuvantes, a Tiradentes dá espaço para a ascensão de novas narrativas e linguagens possíveis através do curta-metragem. Comentando sobre os novos caminhos traçados pelo evento a partir de 2007, Ikeda destaca que “havia, agora, um recorte curatorial que privilegiava a jovem geração do cinema brasileiro” (IKEDA, 2018, p. 115).

Analisando o ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, Rogério Silva de Magalhães argumenta que “a técnica não só diminui a ‘aura’ na reprodução em massa, mas esta última se encontra praticamente ausente nas novas formas de expressão artística, tais como, a fotografia e inexistente no cinema” (MAGALHÃES, 2014, p. 5). Esse fenômeno se resultaria do cinema ser uma arte fundamentada na reprodução, que causaria assim a perda do ritual e da unicidade. Consequentemente, haveria a perda da aura. Entretanto, como avaliado ao longo

deste estudo, vemos alguns cenários relacionados a festivais de cinema que resgatam momentaneamente uma possível interpretação da aura. Isso se dá não somente pelo ineditismo de muitas obras que estão sendo apresentadas ao público pela primeira vez nestes eventos, mas também por conta da construção de uma identidade que dá unicidade aos festivais. Somando esse aspecto ao caráter transitório desses eventos, já que não ocorrem de forma contínua e sim durante uma breve janela de alguns dias do ano em uma localidade específica, temos o cruzamento de diversas características que tornam esses eventos irreprodutíveis.

Outro fator de destaque na estrutura apresentada em Tiradentes é a constituição de uma temática para cada edição. Essa abordagem colabora não só para uma construção de identidade geral do evento, como também de vertentes dotadas de unicidade a cada ano. Assim, essa proposta da Mostra de Tiradentes também colabora com a ideia de que os festivais podem significar um resgate da aura prévia à iminente reprodutibilidade técnica. A linha de cada edição é aberta, com assuntos que podem ser lidos de forma subjetiva. Ainda que haja a presença de uma Mostra Temática, focada propriamente em filmes que definem ou ilustram melhor a linha apresentada, a temática constitui um panorama, que atravessa toda a unidade proposta pelo festival a cada ano.

De 2017 até 2021, os temas foram respectivamente “cinema em reação, cinema em reinvenção”, “chamado realista”, “corpos adiante”, “a imaginação como potência” e “vertentes da criação”. Na edição da Mostra que analisamos neste subcapítulo, a temática escolhida foi “a imaginação como potência”, uma definição que buscava “novas maneiras de ver, produzir e se relacionar com as imagens” (D’ANGELO; D’ANGELO; NETO, 2020, p. 4). Ainda, os coordenadores da Mostra destacaram que essa temática “pretende gerar reflexão e ser propositiva diante de um cenário incerto e faz um convite para olhar adiante, desfrutar o cinema como arte e, em sua criação, vislumbrar os caminhos possíveis para a construção de novos rumos” (D’ANGELO; D’ANGELO; NETO, 2020, p. 4).

Em 2020, a Mostra de Cinema de Tiradentes ocorreu durante a última semana de janeiro, seguindo o calendário tradicional do evento. O vírus causador da COVID-19 já havia sido detectado e começava a circular por alguns países. Entretanto, o estado de pandemia estava a semanas ainda de ser decretado pela OMS. Sendo assim, a Mostra ocorreu de forma regular, sem que sua audiência

soubesse que aquela provavelmente seria a última participação em um festival presencial brasileiro por muitos meses. Entretanto, apesar da suposta tranquilidade pré-pandêmica, a classe artística enfrentava o início do segundo ano do governo de Bolsonaro e as consequências de suas medidas de austeridade contra o setor de cultura, de forma que não faltavam tópicos para debates político-sociais nos filmes presentes nessa edição.

No catálogo da edição de 2020, os curadores introduzem a Mostra Foco: “com produções oriundas do Nordeste e do Sudeste, a Mostra Foco apresenta dez curtas-metragens com propostas estéticas que colocam em cena diferentes subjetividades em seus modos singulares de existência no presente” (COSTA; GUIMARÃES; VIEIRA, 2020, p. 148). Ainda, ao analisar o conjunto de filmes, afirmam:

Os curtas lançam diversos olhares para o contemporâneo, desde a constatação das opressões e das violências que se perpetuam - a brutalidade do trabalho, os abusos da família, a melancolia do isolamento, as tensões raciais, de gênero e sexualidade - à afirmação de outras formas de pertencimento no mundo - as vivências coletivas e o compromisso com a alteridade. (COSTA; GUIMARÃES; VIEIRA, 2020, p. 148)

Por fim, os curadores destacam que “a seleção da Mostra Foco integra tanto filmes de realizadores veteranos quanto de jovens que começam a dirigir seus primeiros curtas-metragens” (COSTA; GUIMARÃES; VIEIRA, 2020, p. 148), de forma a evidenciar o caráter plural da mostra. Olhando esse trecho em retrospecto, a colocação “a melancolia do isolamento”, dita pelos curadores enquanto descreviam os sentimentos de mundo presentes na seleção, sobressai. Isso porque, poucas semanas depois, surgiria a quarentena e a necessidade de isolamento social contra a disseminação do vírus. A expressão usada implica que os sentimentos de solidão e retiro, prestes a ser maximizados pela pandemia, já estavam presentes nas narrativas dos curtas-metragens apresentadas no início de 2020 na Mostra de Cinema de Tiradentes. Como muitos textos em catálogos de festivais, os comentários dos curadores sobre os filmes podem ser interpretados mais pela sua carga simbólica do que literal. Com isso em mente, a ideia de “melancolia do isolamento” (COSTA; GUIMARÃES; VIEIRA, 2020, p. 148) pode ser lida em diversos sentidos, a partir dos curtas selecionados.

Um dos filmes que se destacou na seleção de curtas da Mostra Foco em 2020 foi o documentário *Cinema Contemporâneo* (2019, Felipe André Silva, 5

min). Um dos fatores que mais distinguia o filme dos outros era sua duração de apenas cinco minutos, algo curto para o que se estabeleceu como padrão no circuito do curta-metragem nos últimos anos. Para efeito de comparação, depois de *Cinema Contemporâneo*, o filme com menor duração da Mostra Foco era *Mansão do Amor* (2019, Renata Pinheiro, 17 min), e a média da duração da maioria dos outros curtas selecionados passava de vinte minutos. Além disso, o único outro documentário presente na Foco era *Minha História é Outra* (2019, Mariana Campos, 20 min), evidenciando uma preferência pela ficção na seleção daquele ano.

O filme de Felipe André Silva, que já contava com passagem pelo Festival Mix Brasil e a Janela Internacional de Cinema de Recife, faz uso da narração e de recortes a partir de uma imagem de arquivo pessoal para relatar uma série de abusos sofridos na infância, ao mesmo tempo que desconstrói o dispositivo do filme em primeira pessoa e analisa a forma como é utilizado com frequência dentro do cinema contemporâneo. O curta-metragem inicia com uma voz em *off*, que diz: “Dia desses eu vi um curador de cinema falando sobre o fenômeno dos documentários em primeira pessoa nos últimos anos. Falando de forma negativa, no caso” (SILVA, 2019). Em sequência, a narração afirma: “(...) a princípio concordei, e talvez siga concordando, apesar de estar sendo hipócrita. É porque não tem outra pessoa que possa contar a minha história, entendeu? A história dessa foto” (SILVA, 2019). O filme segue com o relato sobre o abuso a partir da foto apresentada, que vemos em recortes, e finaliza voltando ao tópico do dispositivo em primeira pessoa, em que questiona quem poderia relatar aquela história. Nesse sentido, o filme vai ao encontro da descrição dos curadores, quando eles falam sobre os olhares para o contemporâneo e a constatação das opressões e das violências que se perpetuam (COSTA; GUIMARÃES; VIEIRA, 2020).

O documentário foi programado após *Egum* (2019, Yuri Costa, 23 min) abrir a sessão, seguido por *Estamos Todos na Sarjeta, Mas Alguns de Nós Olham as Estrelas* (2020, João Marcos de Almeida; Sérgio Silva, 19 min) e *Mansão do Amor* (2019, Renata Pinheiro, 17 min). Os outros três filmes da sessão flertam mais com elementos da fantasia; no caso de *Egum*, utiliza artifícios do cinema de gênero para tentar construir uma crítica social. Este foi posteriormente laureado Melhor Curta-Metragem da Mostra de Cinema de Tiradentes, decisão essa que se

alinhou à premiação de Melhor Longa-Metragem para *Canto dos Ossos* (2020, Jorge Polo; Petrus de Bairros, 89 min), um filme que também lida com o cinema de gênero na construção de seus comentários político-sociais.

Essas escolhas parecem ecoar, de certa forma, a linha do festival naquela edição. Ainda, as obras vão ao encontro do que Francis Vogner dos Reis, coordenador curatorial da Mostra, articula na definição da temática do festival, ao dizer que:

O desejo expresso pelos filmes não é só o de interpretar a experiência atual, mas também o de provocar imagens que nos remetam a uma perspectiva sobre o passado tendo em vista não só um olhar original sobre as nossas fraturas sociais e políticas, mas também a superação delas (REIS, 2020, p. 22)

A definição de imaginação proposta por Reis dentro no contexto da construção temática da Mostra de Tiradentes é ambivalente. Nesse sentido, ela pode ser tanto “a capacidade de representar imagens de coisas reais ou ideias como pode ser com um pensamento que se sustenta em algo que não existe” (REIS, 2020, p. 20). Ainda, na introdução do seu texto, o autor enfatiza que, seja qual for o sentido desse conceito de imaginação, “seu fundamento comum consiste em definir a produção de uma imagem que originalmente não pertence aos domínios da realidade material e imediata, mas que projeta nela (ou a partir dela) uma outra visão” (REIS, 2020, p. 20).

Outro curta-metragem que teve grande destaque durante sua participação em Tiradentes e cruza de forma vibrante com a temática da edição é o filme *Periféricu* (2019, Nay Mendl; Rosa Caldeira; Stheffany Fernanda; Vita Pereira, 20min). A obra, realizada em direção coletiva, conta a história de Denise e Luz, duas amigas LGBTQIA+ e periféricas que vivem no extremo sul de São Paulo. Buscando representações de pessoas e comunidades marginalizadas, o curta-metragem constrói uma narrativa que tenta fugir dos clichês de filmes que tratam da vulnerabilidade periférica de forma exploratória ou fetichizante. Nesse sentido, preza por mostrar a reivindicação por espaços de maneira afirmativa, questionando a forma como essas minorias podem habitar a cidade. Além disso, intervenções musicais que ressignificam a música gospel e sua penetração na periferia são usadas para interpelar a realidade diegética do filme. Dialogando com a questão da imaginação como potência, o filme do coletivo finalizou sua participação na Mostra conquistando o prêmio de aquisição do Canal Brasil.

Perifericu dialoga ainda com o que Reis propõe em sua elaboração da temática desta edição da Mostra, ao dizer que “quando acontece uma violência não basta só ‘resisitir’, mas urge se reinventar e buscar uma estratégia nova” (REIS, 2020, p. 22). No curta-metragem de Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, vemos uma construção de imagens que desvia da forma como esses indivíduos são expostos em muitas representações midiáticas normativas. Reis segue sua elaboração sobre a temática de 2020 articulando que “a imaginação nos sugere não só a reconfiguração de nossas práticas sociais e políticas, mas também de nossos paradigmas” (REIS, 2020, p. 22). Com isso em mente, podemos pensar que *Perifericu* propõe, através da sua narrativa e linguagem, formas de repensar os paradigmas associados àqueles indivíduos representados nas imagens.

É também pertinente destacar uma passagem em que Francis Vogner dos Reis denuncia uma hipertrofia em filmes que buscam lidar com assuntos do presente, urgentes e vigentes. Sobre essa questão, o curador acredita que há uma abundância de respostas à urgência dos temas “políticos e sociais atuais, defesas da diversidade de modos de vida não convencionais, mas que em muitos casos se conformam com uma noção vulgar de realidade, mais preocupada com conteúdos e registro de fatos do que com a forma” (REIS, 2020, p. 20). Na contramão dessa hipertrofia, Reis argumenta que a atenção ao presente deve encontrar “novos e notáveis vetores de imaginação e buscará elaborar ideais, temporalidades e experiências que consistem na criação e na expressão de novas formas de entender, agir e estar no mundo” (REIS, 2020, p. 20).

A crítica do curador vai ao encontro do conceito de imaginação proposto em Tiradentes, já que a temática adotada pela Mostra afirma como a forma e o conteúdo são entidades indissociáveis. Podemos identificar essa lógica tanto na desconstrução do dispositivo do documentário em primeira pessoa em *Cinema Contemporâneo*, quanto na construção coletiva e na abordagem político-social de *Perifericu*. Por conta disso, a Mostra de Tiradentes é um bom exemplo para ilustrar a possível e intensa identidade que um festival pode constituir.

Com uma profunda valorização do trabalho da curadoria, materializada nos catálogos do festival e no espaço que o evento dá para as discussões e debates abertos por suas diferentes programações, temos, portanto, um reconhecimento da

capacidade que os festivais de cinema têm de alterar a forma como os filmes são recebidos, como proposto por Thomas Elsaesser (2018). Esse caráter de pós-produção vai ao encontro da possível aura que o evento constrói, já que a temática muda anualmente, relacionando-se com alguma questão presente no imaginário brasileiro da comunidade cinematográfica naquele momento. Somando o ineditismo de algumas das obras com a forma como elas são programadas e debatidas na cidade histórica no interior de Minas Gerais, testemunhamos o caráter de unicidade e a possível aura do evento, “pois a aura está ligada ao seu aqui e agora. Não há cópia da aura” (BENJAMIN, 2021, p. 74)

4.2

Mostra de Cinema de Tiradentes 2021: acúmulos do presente e o olhar para o futuro

Em janeiro de 2021, embora já existissem vacinas de prevenção a COVID-19 aprovadas pela OMS, o governo federal havia optado por rejeitar ofertas do imunizante em múltiplas ocasiões, o que causou um atraso no início do programa de vacinação no Brasil. Por conta disso e outras ações da gestão, o número de mortes relacionadas à pandemia seguia crescendo descontroladamente no país. Diante desse cenário, a Mostra de Cinema de Tiradentes, logicamente, teve que ocorrer em formato online. O evento se deu com a exibição dos filmes selecionados em períodos determinados em um site ligado ao festival. Entretanto, essa não foi a primeira experiência online de Tiradentes, que teve a Mostra de Tiradentes SP 2020 também realizada nesse formato. Em setembro de 2020, considerando a eclosão da COVID-19 no mundo e a realização do evento-satélite em São Paulo, Reis (2020) escreveu um adendo a seu texto sobre a temática da Mostra daquela edição. Pensando no contexto da pandemia e dos emergentes negacionistas, o curador quis acrescentar que “o que solicitamos é uma imaginação que intervenha efetivamente nesse processo histórico” (REIS, 2020, p. 13). Ele ainda afirma acreditar que, como não há e não haverá volta à normalidade anterior, seria uma questão de sobrevivência da nossa própria espécie uma mudança radical de parâmetros (REIS, 2020).

Se a civilização que conhecemos é esse trem desgovernado, cabe então “puxar os seus freios”, como sugeria Walter Benjamin, um dos filósofos mais imaginativos do século XX, porque imaginação não é tirar uma ideia nova da cartola, mas olhar para o real e aprender a fazer algo diferente (novo, ousado, aparentemente impossível) (REIS, 2020, p. 13).

Com todas essas crises em curso, ocorre então a vigésima quarta edição da Mostra. A partir da edição de 2021, Felipe André Silva, realizador do curta-metragem *Cinema Contemporâneo* e diversos outros curtas e longas independentes, passou a integrar a comissão de curadoria de curtas-metragens de Tiradentes. Junto com Camila Vieira e Tatiana Carvalho Costa, Silva foi responsável pela seleção da Mostra Foco, assim como dos outros programas de curtas do evento. O realizador e curador pernambucano atribuiu o convite para integrar parte dessa comissão ao fato de que seu interesse pela sétima arte parte de um viés predominantemente cinéfilo. Ele acredita que isso cria um desvio do caminho tomado por curadorias com membros que se relacionam com o cinema de forma majoritariamente teórica, acadêmica ou identitária (SILVA, 2022)⁴¹.

Ao mesmo tempo em que reconhece a importância de contemplar as questões identitárias na autoria de uma obra, o curador afirma que tenta o possível para se afastar de quem fez o filme (SILVA, 2022). Dessa forma, ao dar esse recuo em relação às obras, Felipe André Silva articula que tem interesse em encontrar filmes que não necessariamente têm implicações políticas ou identitárias (SILVA, 2022), e por isso, podem não ter tanta visibilidade atualmente. Esse interesse também se reflete na sua atuação como realizador, o que pode ser ilustrado pelo circuito de seu longa-metragem *Passou* (2020, Felipe André Silva, 70 min). Pensando tanto como cineasta quanto como curador, ele questiona: “por que um filme dirigido por um realizador preto, mas que não fala de nenhuma questão racial, não pode ter uma chance?” (SILVA, 2022).

Com a temática “vertentes da criação”, a edição de 2021 ocorreu sob o peso do contexto pandêmico. Com o inevitável isolamento e a banalização do poder da palavra (KRENAK, 2020), que atravessava as mais importantes esferas

⁴¹ Esta citação se refere à entrevista de Felipe André Silva concedida a Leonardo Martinelli para esta pesquisa.

políticas e sociais, os curadores Francis Vogner dos Reis e Lila Foster declaram no texto sobre a temática da edição que “esse ‘tempo da suspensão’ parece ter propiciado um campo de reavaliação e processamento de experiências” (REIS; FOSTER, 2021). Sendo assim, teríamos adentrado um tempo em que é necessário estabelecer, reorientar ou formular outros e novos fundamentos para o mundo em que vivemos (REIS; FOSTER, 2021). Diante do furor dos acontecimentos, os curadores questionam: “Onde se pisa, afinal? O que a imaginação tem sedimentado em termos de uma forma e uma ética das imagens? As imagens são desdobramentos de quais desejos? Por que se filma, afinal?” (REIS; FOSTER, 2021). Pensando nisso, comentam os filmes selecionados, como nas últimas edições da Mostra, e principalmente, “a fala de diretoras, diretores de fotografia, atrizes, atores, montadores”, que, segundo eles, “têm trazido relatos de experiências que apontam para ricas e múltiplas vertentes de processos criativos do cinema brasileiro contemporâneo” (REIS; FOSTER, 2021).

Os curadores ainda afirmam que esses processos criativos não são simplesmente novos modos de produção, mas uma reconfiguração de ideias, procedimentos, motivos e desejos. Deste modo, teríamos um encontro do desejo de filmar com a necessidade de filmar (REIS; FOSTER, 2021). Em 2021, um proeminente realizador de Minas Gerais que teve seu curta selecionado pela terceira vez foi Marco Antônio Pereira. Sua trajetória como curta-metragista reflete o discurso de Reis e Foster, quando falam de novos processos criativos que se expõem não somente a novos modos de produção, mas também a uma reconfiguração de ideias (REIS; FOSTER, 2021). Sua seleção também espelha o que Silva (2022) defender, ao se interessar pelo cinema de um realizador que não faz parte de um grupo hegemônico, mas que não traz necessariamente questões identitárias e ativamente políticas em todos os seus filmes. Entretanto, justamente porque há uma sensibilidade e uma sutileza nas narrativas de suas obras, essas questões não deixam de ser indiretamente representadas.

A primeira participação de Pereira em Tiradentes foi em 2018, na Mostra Foco, com o filme *A Retirada Para Um Coração Bruto* (2017, Marco Antônio Pereira, 14 min), que saiu laureado com o Troféu Barroco de Melhor Curta-Metragem pelo Júri Popular. No ano seguinte, participou da mostra regional, a Foco Minas, com o curta-metragem *Teoria Sobre Um Planeta*

Estranho (2018, Marco Antônio Pereira, 15 min). Em 2021, esteve novamente na competição principal de curtas, a Mostra Foco, com o filme *4 Bilhões de Infinitos* (2020, Marco Antônio Pereira, 14 min), e saiu laureado com o prêmio de aquisição do Canal Brasil. Os três filmes fazem parte de uma antologia de cinco curtas realizados na cidade natal de Marco Antônio Pereira, Cordisburgo, no interior de Minas Gerais. O local, que possui menos de dez mil habitantes, é mais conhecido por ser a cidade natal do escritor Guimarães Rosa.

Pensar na filmografia de Marco Antônio Pereira, no contexto de Tiradentes, é pertinente para nosso estudo por múltiplas razões. Uma delas é que Marco é oriundo de uma cidade do interior de MG, assim como a sede da Mostra, e, dessa forma, suas produções refletem questões particulares a essa região, colaborando na formação de um imaginário coletivo sobre o cinema mineiro, do qual o festival faz parte (CZACH, 2004; CHAN, 2011). Além disso, por conta da escassez de editais de financiamento público para curtas-metragens fora dos centros metropolitanos de Minas Gerais, os filmes da antologia do cineasta foram realizados de forma independente e com recursos limitados. Em suas primeiras produções, a carência de recursos técnicos foi tanta, que durante as gravações de *A Retirada Para Um Coração Bruto*, o realizador chegou a ter que utilizar tijolos e caixotes de madeira como tripé, por não ter acesso ao equipamento naquele momento⁴².

Mesmo com essas limitações, o filme teve uma extensa carreira em festivais de cinema no Brasil, sendo premiado no Festival de Cinema de Gramado e na Mostra de Cinema de Tiradentes, além de ser selecionado para competição no Festival do Rio e exibido em dezenas de outros eventos. O sucesso dos filmes de Marco Antônio Pereira é resultado das possibilidades abertas a novos realizadores pela ampliação do acesso a equipamentos de gravação digitais. A democratização desses recursos, que hoje ainda está em processo, provocou a diminuição do abismo entre os realizadores amadores e profissionais (IKEDA, 2018). Mesmo depois de ter que utilizar tijolos como tripé em sua primeira realização, o filme seguinte de Marco, *Alma Bandida* (2018, Marco Antônio Pereira, 15 min), feito ainda com limitadíssimos recursos, celebrou sua estreia mundial na competição

⁴² Foto de *making off* em rede social do realizador. Disponível em: <<https://bit.ly/3lddxOh>>. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

principal de curtas da *Berlinale*, o Festival de Berlim. A partir da trajetória de Pereira, podemos ver a atuação dos festivais e suas curadorias como uma instituição fundamental no processo de descobrimento e legitimação de novos realizadores (CESAR, 2020), em particular de curta-metragistas.

O filme *4 Bilhões de Infinitos*, quarto filme da antologia do cineasta mineiro, acompanha uma família formada por uma mãe e dois filhos. Após a morte do pai, os três vivem em Cordisburgo, sem eletricidade. O protagonismo do curta é centrado nas interações entre as duas crianças, que vivem um cotidiano assombrado pela pobreza, mas que encontram na imaginação e na fantasia a projeção de um futuro melhor. Isso pode ser ilustrado com a cena em que as crianças penduram um lençol branco em uma árvore, como uma tela de cinema, e imaginam estar vendo um filme. Essa brincadeira infantil permite uma leitura do ato de projetar tanto no sentido da tela do cinema e das suas possibilidades, quanto da fantasia e imaginação de um futuro diferente.

O curta-metragem ainda mistura elementos do realismo fantástico, deixando margem para o público interpretar o que faz parte das fábulas das duas crianças e o que seria uma intervenção naquela realidade. Apesar de ser um filme com uma temática político-social mais explícita em relação aos outros trabalhos de Marco, a obra ainda foca no microcosmo daquela juventude, suas pequenas falas e pequenos gestos. Vale destacar o uso de não-atores também, uma prática frequente na filmografia de Pereira. Essa presença dos habitantes de Cordisburgo no elenco denota uma construção coletiva, que condiz com que os curadores articulam ao falarem de “uma reconfiguração intelectual e empírica dos processos de criação” (REIS; FOSTER, 2021). Isso se dá, nesse contexto, por causa do cinema digital, que pode possibilitar novas formas das obras se relacionarem com os espaços nos quais elas são produzidas.

Podemos encontrar ainda diversos exemplos de filmes que flertam ou subvertem as expectativas de uma obra híbrida dentro da cena do cinema mineiro contemporâneo e na Mostra de Tiradentes. Dialogando com essa reconfiguração dos processos de criação (REIS; FOSTER, 2021), temos, na trajetória da Mostra, os filmes como *A Vizinhança do Tigre* (2014, Affonso Uchoa, 95 min), *Baronesa* (2017, Juliana Antunes, 71 min) e *Sete Anos em Maio* (2019, Affonso Uchoa, 42 min), longas-metragens que tiveram, inclusive, grande repercussão internacional.

Pensando na abordagem da edição de 2021 com o contexto social da pandemia no Brasil, os curadores argumentam que os novos processos “revelam relações inauditas da imaginação com o real, em intervenções que não só questionam, mas se descolam de modos e procedimentos criativos e de produção mais normativos do ponto de vista técnico e estético” (REIS; FOSTER, 2021).

Ao participar da Mostra Foco em Tiradentes, *4 Bilhões de Infinitos* já não era totalmente inédito, tendo realizado sua estreia mundial na competição nacional de curtas do Festival de Cinema de Gramado alguns meses antes, em setembro de 2020. Apesar de visivelmente dar preferência para curtas inéditos na Mostra Foco, Tiradentes não usa esse como um critério eliminatório para a seleção. Sobre ineditismo, Felipe André Silva comenta que a abordagem que adotou ao ingressar na curadoria foi de tentar “fazer o possível para que os filmes fossem inéditos, mas o que era soberano era a força do filme dentro da seleção” (SILVA, 2022). Cita então como exemplo uma seleção da Mostra Foco de 2022, em que a temática era “cinema em transição”: o curta-metragem *Uma Paciência Selvagem Me Trouxe Até Aqui* (2021, Érica Sarmet, 25 min). Mesmo já tendo sido exibido no Olhar de Cinema e no Festival do Rio, Felipe André Silva argumenta que “se o filme é incontornável de uma maneira que o debate sobre cinema naquele momento, naquele ano, não pode deixar de passar por ele, ele tem que ter algum destaque. E no caso de Tiradentes o destaque é a Foco” (SILVA, 2022).

Ao destacar a busca de Tiradentes por refletir sobre o que está acontecendo na produção brasileira, o curador reconhece a importância do ineditismo em termos do estabelecimento do evento e sua aura (BENJAMIN, 2021). No entanto, Silva questiona a rigidez desse critério. Uma posição inflexível em relação à necessidade de estreia dos filmes seria contra “o desejo de Tiradentes, que é debater o presente e o futuro do cinema brasileiro” (SILVA, 2022). Dessa forma, é importante ressaltar o formato em que Tiradentes ocorre, no sentido que estabelece uma temática anual ampla, mas que, ao mesmo tempo, busca refletir um sentimento ou estado do cinema brasileiro contemporâneo naquele ano. Além disso, a Mostra preza por debates, produção de literatura e aprofundamento teórico sobre os filmes apresentados. Como argumentado por Felipe André Silva, em Tiradentes, “o debate sobre cinema é tão importante quanto ver os filmes” (SILVA, 2022).

Essa perspectiva trazida por Silva colabora com a construção de uma identidade que valoriza o trabalho da curadoria e da programação. Assim, mesmo sem um apego inflexível por filmes que estejam em condição de estreia nacional ou mundial, vemos a busca pela construção de uma identidade para o festival, que pense nos filmes em conjunto e nos diferentes debates que as somas desses conjuntos podem provocar. A programação e seu poder em alterar as obras selecionadas quando reunidas vai ao encontro da abordagem de Silva (2022), quando explica que há filmes incontornáveis ao debate sobre cinema proposto em cada edição da Mostra. Por conta desses fatores, Tiradentes consegue preservar uma considerável parcela de sua identidade, mesmo forçada a se adaptar ao formato online. Ao valorizar a programação, nos termos de Thomas Elsaesser (2018), o festival incorpora a ideia de que “a montagem cinematográfica oferece outro sentido para a técnica” (MAGALHÃES, 2014, p. 25). Com isso, podemos entender como a montagem e a programação têm uma profunda influência dentro do cenário da reprodutibilidade técnica e da aura da Mostra.

Mais uma vez, contudo, caso realmente exista um temporário retorno da aura nos filmes em festivais de cinema, é inegável que os eventos em modalidade online a diluem. Isso resulta do encontro de muitos fatores que colaboram para a unicidade dos festivais, tais como os aspectos regionais e a unicidade das projeções em salas de cinema, ambos prejudicados pelo contexto da exibição online. Uma característica muito marcante dos festivais presenciais é que, em alguns casos, os filmes selecionados não são nunca lançados em nenhuma outra plataforma após o fim do seu circuito ou demoram anos até alcançar novamente um público. Essa incerteza valoriza o caráter de unicidade das sessões.

Para longas, essa situação é uma excepcionalidade, mas podemos exemplificar o argumento com o caso do filme *Promises Written in Water* (2010, Vincent Gallo, 75 min): depois de estreiar no Festival de Veneza e passar pelo Festival de Toronto, o realizador optou por não disponibilizar o filme em nenhuma plataforma. Olhando retrospectivamente, podemos perceber que a exibição do filme nesses dois festivais foi marcada pela sensação de unicidade. Embora para longas-metragens essa circunstância seja relativamente rara, é comum que o único momento em que alguns curtas estejam disponíveis para o público seja durante as breves sessões em festivais de cinema. Isso acontece

porque os curtas têm menos espaço em outras janelas de exibição. Portanto, é possível argumentar que a aura desses eventos, no sentido de unicidade proposto por Walter Benjamin, pode ser ainda mais intensa na exibição de curtas. Por outro lado, por estarem temporariamente limitados ao formato online, os festivais perdem características do ritual e dão mais margem para que os curtas sejam encontrados digitalmente no futuro, assim diluindo o caráter de unicidade.

No caso do festival mais prestigioso do planeta, Cannes, há preferência por curtas que não tenham realizado estreia mundial para adentrar sua seleção oficial. Evidentemente, por ser um evento de forte ligação com o mercado, a imprensa e com críticos de cinema em todo o mundo, o ineditismo assume um papel de vasta importância para a manutenção e estrutura do festival. Ocorrido em julho de 2021, apesar da preferência por ineditismo total, contudo, o festival resolveu selecionar *Céu de Agosto* (2020, Jasmin Tenucci, 16 min), presente na programação da Mostra Foco em Tiradentes, onde havia ganhado sua primeira projeção nacional. Após a estreia internacional em Cannes, o filme foi laureado uma Menção Honrosa do Júri Oficial. Para ilustrar a capacidade da Mostra de antecipar sucessos internacionais, outro filme também estreante em Tiradentes que foi posteriormente premiado em um dos maiores festivais de cinema do mundo é *Manhã de Domingo* (2022, Bruno Ribeiro, 25min). Depois de participar da Mostra em 2022, o filme de Ribeiro foi laureado o Urso de Prata no Festival de Berlim.

Retomando o filme de Jasmin Tenucci, *Céu de Agosto* parte do contexto de uma igreja evangélica e acompanha uma enfermeira grávida de sete meses que passa a sentir uma crescente ansiedade à medida que o parto de seu bebê se aproxima. Por alguma razão ela se convence de que há algo de errado com a saúde da criança. Paralelamente, a enfermeira começa a desenvolver sentimentos por uma outra mulher. Por fim, o céu da cidade é tomado por uma misteriosa fumaça cinzenta, bloqueando quase totalmente a luz do dia. No sentido da forma como o filme estrutura sua linguagem, essa foi uma das obras com estilo narrativo mais clássico da Mostra Foco. O conjunto apresentado pela programação trazia uma variedade de abordagens em *mise en scène*, que iam desde narrativas com personagens e experimentações engenhosas, ainda que sutis na construção dos seus universos, até curtas que não se importavam em adotar estética tradicional,

dispensando recursos tradicionais de narrativa.

Para ilustrar este último caso, podemos citar o curta-metragem *Lambada Estranha* (2020, Darks Miranda; Luisa Marques, 12 min) como exemplo. Na sinopse da obra, lemos “Rio de Janeiro, 2020. A cidade se incendiou e sua água secou ou está contaminada. Das profundezas da terra e do céu surgem seres extra-humanos desorientados”. A mesma descrição aparece em uma cartela no início do filme, que então procede para uma experimentação com sobreposição de imagens e sons, variando entre espaço sideral, explosões e chamas no horizonte do Rio de Janeiro, além de figuras humanoides dançando uma versão distorcida da música *Lambada*, de Kaoma. Próximo da videoarte, *Lambada Estranha* teve seu lugar na seleção de um festival de cinema questionado por parte da recepção. Sobre essa discussão e o papel de legitimação dos festivais em relação ao que cinema ou não, Felipe André Silva comenta que, entre as novas gerações, há um movimento de se descobrir novas formas de trilhar o circuito de exibição além do tradicional. Embora os festivais ainda sejam o caminho principal, o curador destaca novas formas alternativas de criação de público, dizendo que há uma nova leva de realizadores que pensam: “se eu crio um público no meu site, no meu YouTube ou TikTok, um milhão de pessoas podem ver meu filme, e eu nunca ia conseguir isso num festival” (SILVA, 2022). Silva enfatiza, contudo, que isso depende do tipo de cinema, do tipo de público e de carreira que a pessoa quer ter.

Mas cada vez mais está se desassociando essa ideia de festival como legitimação do que é filme ou do que não é. E aí de volta para o debate do *Lambada Estranha*, que muita gente questionou “isso é uma videoarte, era pra estar no museu”. Eu acho que essa é uma discussão que está há pelo menos uns dez anos cansada (SILVA, 2022).

Partindo do desejo de diluir a fronteira entre os formatos de projeção, Silva diz que “se está montado, exhibe em qualquer lugar que dê para exhibir” (SILVA, 2022). Apesar de apontar para essas novas formas de criação de audiência, o curador e cineasta reconhece que ainda não se sabe “o quanto isso é sustentável, ou que tipo de ‘problema’ isso pode acarretar” (SILVA, 2022). Enquanto os festivais mais antigos são hoje instituições que se aproximam dos oitenta anos de existência, as acelerações tecnológicas que culminaram no cinema digital e que possibilitaram a diminuição do abismo entre realizadores amadores e profissionais (IKEDA, 2018) tornaram disponíveis inúmeras outras formas de se

usufruir dos filmes, mais notavelmente através do *streaming* e da internet.

Curtas como *Lambada Estranha* e também o filme laureado Melhor Curta-Metragem pelo Júri Oficial, *Abjetas 288* (2020, Júlia da Costa; Renata Mourão, 20 min), são obras que correspondem à articulação temática dos curadores para a edição de 2020, que afirmam que a reconfiguração na forma de realização dos filmes vem de longe e “não é uma novidade, mas hoje todas essas novas elaborações de processos singulares são condicionadas por elementos variados, sejam eles universos simbólicos, uma nova ética das imagens que nasce dos espaços” (REIS; FOSTER, 2021). Considerando ainda a relação dos conteúdos narrativos com suas respectivas linguagens, os curadores dizem buscar “uma perspectiva crítica do automatismo das práticas da expressão audiovisual do mercado e, principalmente, uma economia do tempo que resiste ao modelo célere de velocidade da circulação do capital” (REIS; FOSTER, 2021).

Nesse sentido, a curadoria e programação entram em evidência em Tiradentes não só por pensarem as novas tendências narrativas do cinema brasileiro contemporâneo, mas principalmente por ponderarem as formas possíveis de reconfigurar e debater as linguagens usadas nessas novas obras, além de colaborarem para uma nova caracterização do conjunto de filmes apresentados. A respeito do formato de exibição de curtas em Tiradentes, as sessões contam com uma média de três a seis filmes por sessão, de forma que o foco está exclusivamente nos curtas, sem nenhum longa-metragem em sequência. Silva explica que a programação nesse formato “talvez levante um filme que não seria tão interessante se você sabe programar ele junto de outro” (SILVA, 2022).

Ainda, em Tiradentes, há uma busca afirmativa por difusão cultural a partir de debates sobre as obras e o conjunto apresentado no contexto daquele ano. Apesar de uma possível diluição da aura por conta da veiculação online dos filmes, a construção de identidade da Mostra ainda consegue estabelecer relações de unicidade e de resgate do ritual. Isso contribui para outro sentido do conceito que viemos pensando até aqui, sobre a possibilidade dos festivais resgatarem uma forma de aura na medida em que são uma janela para obras que poderiam nunca ser vistas em outras ocasiões.

Walter Benjamin (2021, p. 57) diz que a autenticidade de uma coisa “é a

quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde a sua duração material até o seu testemunho histórico”. A noção de finitude e seu aspecto histórico podem ser reconhecidos nos festivais de cinema, ao considerarmos o espaço em suspenso em que ocorrem esses eventos, caracterizados pela unicidade das sessões e pelo caráter irreprodutível das condições em que os filmes são exibidos. Nesse sentido, mesmo numa edição afetada pela obrigatoriedade do formato virtual, vemos na Mostra de Tiradentes de 2021 uma possível identidade e forma de apresentar o cenário do curta-metragem brasileiro naquele momento. Ainda, como articulado por Silva, em Tiradentes, “a curadoria pensa não só o que é que vai ser exibido, mas como o que vai ser exibido pode render uma discussão depois, e que as discussões não precisam ser necessariamente sobre os filmes que estão ali” (SILVA, 2022). Isso ainda vai ao encontro de “uma procura do que é que está sendo feito agora, que pode apontar para o que vai acontecer no futuro próximo” (SILVA, 2022).

5

Conclusão

Considerando as diferentes abordagens e as respectivas transformações no contexto dos três festivais designados, observamos diferentes formas possíveis de pensar o curta-metragem contemporâneo brasileiro e a sua íntima relação com os conceitos de curadoria e programação. A própria terminologia destas duas palavras já é capaz de nos trazer diversas discussões que perpassam a forma como lidamos com o conceito desse trabalho no meio artístico. Um detalhe a se observar é que, enquanto no Cine PE e na Mostra de Cinema de Tiradentes vemos a denominação dessa função como “curador”, os *releases* do Festival de Brasília de Cinema Brasileiro durante a gestão de Eduardo Valente priorizavam o termo “comitê de seleção”. Ao mesmo tempo que as implicações mais profundas dessa distinção fogem ao escopo deste estudo, é interessante destacarmos como a diferença por trás dessas terminologias se relaciona com a abordagem de cada evento e a identidade dos respectivos festivais como um todo.

É também pertinente enfatizarmos as razões pelas quais as temáticas de curadoria e programação em festivais estarem intimamente ligadas ao curta-metragem contemporâneo. Para isso, recuando um pouco, é necessário comentar previamente a relação dos longas-metragens autorais com os festivais de cinema hoje. Por mais que estes sejam uma janela com enorme potencial de descobrir e projetar cineastas em ascensão, eles não são a única plataforma disponível no caso dos longas. Pela possibilidade de poderem entrar em cartaz no circuito comercial, nas principais plataformas de *streaming* e no horário nobre de grandes canais de televisão, além de fruírem de uma quantidade imensamente maior de recursos do que os curtas, muitos longas conseguem alcançar uma formação de público e adentrar o imaginário coletivo do cinema nacional mesmo sem ampla participação em festivais.

Ao ser questionado sobre o papel que esses eventos têm na formação do imaginário (CZACH, 2004) e na legitimação das obras, Eduardo Valente (2021) reconhece a sua importância, mas afirma que, na maioria das vezes, o legado

construído pelo próprio filme e seu realizador é o que dita como será integrado à memória coletiva de uma época ou não. Ponderando sobre o tópico, o ex-diretor artístico cita como exemplo dois filmes projetados numa mesma janela, a competição pela Palma de Ouro no Festival de Cannes, que acabaram traçando caminhos antagônicos após sua exibição no evento: *Parasita* (2019, Bong Joon-ho, 132 min) e *Southland Tales - O Fim do Mundo* (2006, Richard Kelly, 145 min). Após sua estreia em Cannes, a primeira obra citada disparou, alcançando um sucesso comercial e artístico tremendo, sendo inclusive o primeiro filme estrangeiro a ganhar o prêmio máximo da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos EUA, o Oscar de *Best Picture*. Enquanto isso, o segundo filme citado teve uma recepção tão negativa em Cannes que foi colocado quase imediatamente em ostracismo, o que colaborou, entre outros fatores, para a derrocada da carreira do diretor (VALENTE, 2021). Felipe André Silva também acredita que está cada vez mais se desassociando a ideia de festival como espaço de legitimação, em especial do que é filme ou do que não é (SILVA, 2022).

Com esse exemplo, Valente ilustra que, apesar de ambos os longas terem estreado na mesma mostra do mesmo festival, os filmes em si determinaram os próprios caminhos de legitimação e inserção no imaginário coletivo. Entretanto, apesar da qualidade e originalidade de uma obra serem aspectos primordiais para o rumo que ela irá tomar, o cenário para a maioria dos curtas-metragens é definido por outros fatores. Por não poderem se aproveitar amplamente de outras janelas de exibição, como fazem os longas, os curtas são consequentemente condenados a serem menos assistidos, debatidos, pensados, mencionados e canonizados. Em razão desse cenário, a maioria dos curtas hoje está restrita ao circuito dos festivais de cinema e seus espaços adjacentes.

Além disso, muitos curtas só entram para o cânone ou no imaginário coletivo do cinema após o realizador ter obtido sucesso com longas-metragens. Foi o caso de muitos curtas iniciais de realizadores como Kleber Mendonça Filho, Jean-Luc Godard e Wes Anderson, que ganharam ainda mais destaque e projeção após o sucesso de seus longas. São poucas as exceções, de realizadores que foram canonizados a partir de seus curtas sem terem realizados longas, e muito disso se deve tanto à participação em festivais quanto a resgates realizados por pesquisas acadêmicas. Podemos citar, como exemplo, os realizadores Cecelia Condit, Stan

Brakhage e Maya Deren.

Dessa forma, considerando a atualidade desse problema, esta pesquisa focou em três casos para analisar o cenário do curta-metragem brasileiro contemporâneo e sua relação com a curadoria e programação. Apesar da possibilidade de emergirem alternativas, como dito por Felipe André Silva ao mencionar uma geração mais recente de realizadores que pensa novas expressões através das redes sociais e sites (SILVA, 2022), o panorama atual para a maioria dos curta-metragistas que querem lançar uma carreira se encontra restrito aos festivais de cinema. Por conta disso, vemos um cenário no qual pensar o curta-metragem brasileiro contemporâneo exige ponderar sobre a curadoria e programação que colocam esses filmes em evidência.

Nesse sentido, introduzimos as noções de aura e de autenticidade propostas por Walter Benjamin (2021), aplicadas às instituições dos festivais de cinema, assim como as noções de curadoria e programação como forma de pós-produção, conceito articulado por Thomas Elsaesser (2018). Quando Walter Benjamin fala de autenticidade nas obras de arte, ele quer dizer que, “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra” (BENJAMIN, 2021, p. 56). O primeiro festival de cinema ocorreu em 1932⁴³, pouco antes da primeira publicação do ensaio de Benjamin em 1935. Identificamos nesses eventos, através da existência única das sessões, uma forma de frear temporariamente a diluição da aura que ocorre com a reprodutibilidade técnica.

Apesar da ocorrência de festivais de cinema datar desde a década de trinta, seu formato e suas implicações levaram muitos anos para serem formalmente estruturados. A ascensão do cinema digital também foi um momento transformador para esses eventos e todo o tecido da comunidade cinematográfica. A revolução digital, somada à perspectiva de Walter Benjamin sobre montagem, assim como à articulação de Thomas Elsaesser sobre a programação como uma forma de pós-produção, compõe um panorama no qual os curtas se relacionam intimamente com os festivais de cinema. Diante disso, ponderamos a importância de se pensar os desdobramentos desses eventos e sua capacidade de produzir um

⁴³ A primeira edição do Festival de Veneza ocorreu em 1932.

resgate da autenticidade nas obras, do conceito de aura e apontar possíveis novos caminhos para o cinema contemporâneo.

Para a pesquisa desses temas no contexto do curta-metragem contemporâneo brasileiro, foi absolutamente relevante estabelecer um método de entrevista com os curadores dos festivais. Por conta da ausência de uma cobertura midiática e crítica vasta sobre curtas em geral, pouco material literário é produzido sobre essas obras. Além disso, muitos dos textos redigidos para as sessões dos filmes e para o festival em geral ficam indisponíveis pouco tempo depois do encerramento dos eventos. Isso se dá porque, conforme prosseguem para outras edições, muitos festivais não tornam seus catálogos digitais e outros textos disponíveis em um arquivo permanente. Dessa forma, entrevistar os curadores responsáveis pelos festivais abordados nesse estudo foi de suma importância para um maior entendimento do contexto dos eventos e de sua programação. Ainda, as entrevistas nos ajudaram a entender a noção de pós-produção proposta por Elsaesser, segundo a qual se torna possível haver a ressignificação de um curta dentro da programação de um festival. Essa ideia complementa a reflexão desenvolvida nessa pesquisa sobre a aura no contexto dos curtas e de suas participações em festivais. A associação entre os curtas-metragens presentes nesses eventos e a aura se dá ainda através de um resgate do ritual, e conseqüentemente, da unicidade das obras. A soma dessas noções, propostas por Elsaesser e Benjamin, colabora em larga medida para um maior entendimento da relevância desse formato e a sua afeiçoada relação com a curadoria e a programação em festivais de cinema.

Uma das coisas que podemos concluir analisando as mudanças no Cine PE e no Festival de Brasília, em particular a partir do olhar de Elsaesser e Benjamin, é como a construção da aura e da identidade de um festival pode ir além do ineditismo prévio à reprodutibilidade técnica das obras e se conectar profundamente às ideias propostas pela programação, embora não se restrinja a elas. No caso do Cine PE, vemos um cuidado maior com a formação de identidade do festival e com essas implicações da programação após a entrada de Diego Edu Fernandes no comitê curatorial. O curador e crítico paulista explica sua abordagem da programação fazendo um paralelo com a teoria da montagem de Eisenstein, no sentido em que, afirma ele, o conteúdo que vem antes altera a leitura do que vem depois (FERNANDES, 2021). Consciente das mudanças

produzidas por seu trabalho, a curadoria de Fernandes tem reconquistado o público do Cine PE e a classe realizadora de Pernambuco, que havia se afastado após as polêmicas da edição de 2017.

Já o Festival de Brasília, por sua vez, caminha no sentido contrário ao do Cine PE. O FBCB, que tinha sua identidade reconhecida e celebrada durante a gestão de Eduardo Valente, sofreu uma diluição dessa aura ao sofrer constantes alterações em sua gestão, direção artística e no comitê de seleção, ocasionadas por mudanças internas na Secretaria de Cultura do DF, entidade que controla os setores responsáveis pelo festival. As intervenções foram tão nauseantes que causaram uma mobilização da comunidade audiovisual local, que passou a reivindicar estabilidade para o festival, tendo em vista sua importância histórica para o cinema brasileiro. Nesse sentido, entende-se que a identidade de um festival vai além dos filmes apresentados e se relaciona também com a forma em que são propostos os debates sobre o cinema contemporâneo e as implicações sobre a forma de expor as obras em seu conjunto. Por essas razões, a Mostra de Cinema de Tiradentes, ao valorizar o debate sobre cinema tanto quanto os filmes em si (SILVA, 2022), consolida sua identidade e se estabelece como um evento autêntico e celebrado para apresentação de novas obras e novos realizadores.

Ainda, um fenômeno observado ao longo da análise sobre os festivais escolhidos, também ligado ao conceito de programação, é a vasta presença de filmes que buscam fazer provocações políticas e identitárias. O universo dos curtas brasileiros contemporâneos está completamente impregnado pelo atual momento político-social, e pode ser um bom lugar para observar esse cenário, tanto a partir das narrativas dos filmes como também das suas relações com os festivais enquanto instituições e agentes formadores de cultura. Associamos esse fenômeno com a ascensão e ampliação do acesso ao cinema digital, que diminuiu o abismo entre realizadores amadores e profissionais (IKEDA, 2018) e, assim, possibilitou um crescimento exponencial do número de curtas-metragens produzidos no Brasil.

Entretanto, como apontado por Francis Vogner dos Reis a respeito da Mostra de Cinema de Tiradentes em 2020, esse fenômeno resultou, por um lado, em uma grande quantidade de filmes com temas políticos e sociais atuais, em defesa da diversidade e de modos de vida não-convencionais, mas, por outro lado, filmes “que em muitos casos se conformam com uma noção vulgar de realidade,

mais preocupada com conteúdos e registro de fatos do que com a forma” (REIS, 2020, p. 20). Em sua argumentação, o coordenador curatorial de Tiradentes expressa que muitas obras acabam dando mais importância para a substância do que para a forma, deixando a linguagem cinematográfica e suas articulações possíveis em segundo plano. É interessante aproximarmos essa constatação de Reis da proposição de Amaranta Cesar, ao falar sobre o curta-metragem *Na Missão, com Kadu*. A autora diz que, no caso do filme, “o cinema chega depois” (CESAR, 2017, p. 107). Essa frase nos remete à ideia da autora de que, ao analisar uma obra, em especial no contexto de curadoria, é pertinente estarmos atentos ao tecido político que as tornam possíveis (CESAR, 2020).

Em oposição a essa possível hipertrofia de filmes sobre o presente, denunciada por Reis, o curador argumenta que essa atenção à atualidade pode encontrar também, contudo, “novos e notáveis vetores de imaginação e buscará elaborar ideais, temporalidades e experiências que consistem na criação e na expressão de novas formas de entender, agir e estar no mundo” (REIS, 2020, p. 20). Levando em consideração a argumentação de Reis, concluímos que, ao mesmo tempo que podemos celebrar a facilitação do acesso aos meios de produção audiovisuais e a ascensão de novas narrativas politizadas e identitárias produzidas por realizadores oriundos de grupos não-hegemônicos, há a necessidade de precaver para que esses fatores não ofusquem uma preocupação com a linguagem cinematográfica em si. Uma prioridade absoluta dada aos conteúdos temáticos em detrimento das abordagens dos filmes pode ser nociva a realizadores de grupos não-hegemônicos e ao que podem desenvolver em suas obras. Isso é ilustrado pelo questionamento do cineasta e curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, Felipe André Silva, quando diz: “por que um filme dirigido por um realizador preto, mas que não fala de nenhuma questão racial, não pode ter uma chance?” (SILVA, 2022).

Por conta desse risco, é importante ressaltar que o cinema, como forma de arte, não precisa ter uma finalidade útil. Uma visão utilitarista do cinema limita o que a sua linguagem é capaz de retratar. Ao mesmo tempo, é essencial reconhecer o seu enorme poder de transformação social e de representatividade, assim como sua responsabilidade sobre a formação de um imaginário coletivo. Por isso, os festivais de cinema, enquanto instituição, devem assumir a tarefa de pensar, debater e expor o que acreditam ser relevante em meio ao mar de novas

produções. Dada a grande ascensão de narrativas político-sociais e identitárias nos festivais de curta-metragem, podemos concluir que vivemos um momento oportuno para o estabelecimento de políticas públicas de incentivo à produção e distribuição dessas novas obras. Momento esse propício também para democratização das oportunidades de produção para novos realizadores.

Uma das principais razões para esses três festivais terem sido escolhidos em nossa pesquisa é a relevância histórica dos eventos, além de serem grandes vitrines com vasta formação de público para os curtas selecionados. Sendo assim, torna-se essencial reivindicarmos uma manutenção do legado e da aura desses festivais, pois, como vimos no caso do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, mesmo o mais antigo e tradicional festival de cinema do país não está a salvo de sofrer com as consequências do sucateamento e de uma gestão austera. No entanto, para além deles, novos festivais de cinema no Brasil têm se destacado na missão de descobrir novas tendências de olhares para o curta-metragem contemporâneo e formas de se fazer cinema. Citando apenas eventos com dez anos de idade ou menos, destaco os seguintes festivais, marcantes pela construção de uma identidade autêntica e com personalidade: Festival Ecrã, Festival Santa Cruz de Cinema, DOBRA – Festival Internacional de Cinema Experimental, Fronteira Festival e o CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira.

Para concluir, enfatizamos a necessidade de se defender hoje o curta-metragem, de modo que haja cada vez mais espaços para canonização e integração desses filmes no imaginário coletivo do cinema nacional. Um curta não deveria ser tratado como coadjuvante ou adendo, e sim como um formato que possui tantas possibilidades narrativas e de linguagem quanto o longa-metragem ou, quiçá, ainda mais. Tendo em vista que os sensores de gravação digitais estão ficando cada vez mais sofisticados e acessíveis, continuaremos a testemunhar a ascensão de realizadores de regiões e grupos anteriormente sub-representados. Dada a ampliação do acesso ao digital, em termos de recursos, essa ascensão impactará primeiro os curtas, antes dos longas. Dessa forma, os papéis da curadoria e da programação em festivais de cinema, ainda a principal janela para o curta-metragem, assumem uma posição de extrema relevância: descobrir e mapear as mais efervescentes tendências do cinema nacional contemporâneo, que será singularmente representada por uma nova geração de curta-metragistas. Nesse cenário, os festivais carregam a importante missão de dar espaço de

crescimento para a carreira desses novos autores. Levando todos esses pontos em consideração, podemos dizer orgulhosamente que o curta-metragem representa o presente e o futuro do cinema brasileiro.

6

Referências bibliográficas

ALTMANN, E.; CARVALHO, B. **Identidades e novas direções da crítica brasileira: o caso da recepção de Vazante**. Revista Sociologias, Porto Alegre, v. 20, n. 49, 2018.

ANGEL, N; GARONCE, L. 53º Festival de Cinema de Brasília é cancelado por falta de verba. **O Globo**, 8 jun. 2020. Disponível em <<https://glo.bo/3F7QQsM>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2022.

ARAÚJO, J.L. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. **Cinémas d'Amérique Latine**. Toulouse, v. 26, p. 92-101, 2018.

AUGUSTO, H. O Cine PE 2011 não acabou. **Urso de Lata**, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3AZ6Gpi>>. Acesso em 06 fev. 2022.

BAHIA, B. **30 Anos de Cinema e Festival: A história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro**. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1998.

BARONE, J.G. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. **Famecos/PUC RS**, Porto Alegre, n.20, 2008.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LP&M, 2021.

BRIZZI, J. Aos Inimigos, Obrigado. **Piauí**, 20 jun. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3mGDw7B>> Acesso em: 10 de out. 2021

CARTA ABERTA. Festival de Brasília do cinema brasileiro como política pública e livre das intempéries governistas: os governos passam, o festival fica. Zagaia em Revista, 11 dez. 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3sXzUTh>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2022.

CESAR, A. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CESAR, A.; MARQUES, A.R.; PIMENTA, F.; COSTA, L. (Org.) **Desaguar em Cinema**. Salvador: Edufba, 2020.

_____. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n.2, 2017.

CHAN, Felicia. The international film festival and the making of a national cinema. **Oxford Academic**, Oxford, v. 52, n.2, 2011.

CINE PE (2021a). Histórico. Disponível em: <<https://bit.ly/3xl5ZE2>>. Acesso em: 06 de julho de 2021.

CINE PE (2021b). Divulga lista de filmes selecionados - 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3mGshvM>> Acesso em 09 de outubro de 2021.

CINEMA PERNAMBUCANO. Cine Chinelo NoPE. Disponível em: <<https://bit.ly/3jTK2YM>> Acesso em 07 de julho de 2021.

COSTA, T.; GUIMARÃES, P.; VIEIRA, C. As formas de existência no contemporâneo. In: D'ANGELO, R.; D'ANGELO, F. (Org.). **23º Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2020.

CZACH, L. Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. **The Moving Image**, Minneapolis: University of Minnesota Press, v.4, n.1, 2004.

D'ANGELO, R.; D'ANGELO, F.; NETO, Q. Imaginar outros mundos possíveis. In: D'ANGELO, R.; D'ANGELO, F. (Org.). **23º Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2020.

DIAMANTE, o Bailarina. Direção de Pedro Jorge. 2016 (23min.)

ELSAESSER, T. Curadoria e programação como pós-produção. In: MENOTTI, G. (Org.) **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018.

FELINTO, E. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, F. (Org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

FERNANDES, D.E. **Entrevista concedida a Leonardo Martinelli**. Rio de Janeiro, 05 dez. 2021.

FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO. Curtas selecionados para o 41º Festival de Brasília - Curta o Curta, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/35Rora4>>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO. Regramento das mostras competitivas nacionais de curta e longa-metragem, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2mhya7h>>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

GARRETT, A. **A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual) — Universidade Anhembi Morumbi, 2020.

_____. A falta que me faz: as particularidades do CachoeiraDoc dentro da nova configuração de festivais brasileiros. In: CESAR, A.; MARQUES, A.R.; PIMENTA, F.; COSTA, L. (Org.) **Desaguar em Cinema**. Salvador: Edufba, 2020.

GUIMARÃES, P. Tiradentes, festival de cinema e opiniões. **Aniki: Revista Portuguesa de Imagem em Movimento**. Coimbra, v.3, n. 2, 2016.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio. Apicuri, 2016.

HOOKS, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

IKEDA, M. Novos desafios na curadoria e programação no cinema brasileiro do século XXI. In: MENOTTI, G. (Org.) **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LYRA, B. Cinema de bordas: a experiência de uma curadoria. In: MENOTTI, G. (Org.) **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018.

LYRA, S. Festival de Brasília 2019: Vaia e protestos marcam noite de abertura. **AdoroCinema**, 23 nov. 2019. Disponível em <<https://bit.ly/32Yutcm>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2022.

MAGALHÃES, R. O destronamento da aura e a mutação da percepção na era da arte pós-aurática em Walter Benjamin. **Revista Limiar**. São Paulo, v. 1, n. 2, 2014

MBEMBE, A. **Política da inimizade**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017

MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES. [Site Institucional]. Disponível em <<https://bit.ly/2VdJBym>>. Acesso em: 06 de julho de 2021.

MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES. Apresentação. Disponível em <<https://mostratiradentes.com.br/o-evento/apresentacao>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

NETO, D. Confira os resultados e o alcance da 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes. **Blog Novidades Online**, 02 fev. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3IctUKL>>. Acesso em 15 de janeiro de 2022.

NOTA OFICIAL. 11 mai. 2017. Disponível em: <encurtador.com.br/hirOU> Acesso em: 3 nov. 2021

NOTA SOBRE A RETIRADA DE FILMES DA PROGRAMAÇÃO DO CINE PE 2017. 10 mai. 2017. Disponível em: <encurtador.com.br/dpuwP>. Acesso em: 2 nov. 2021

REIS, F.; FOSTER, L. Vertentes da criação. In: D'ANGELO, R.; D'ANGELO, F. (Org.). **24º Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2021.

_____. A imaginação como potência. In: D'ANGELO, R.; D'ANGELO, F. (Org.). **23º Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2020a.

_____. A imaginação como potência: um adendo escrito desde o contexto da pandemia em setembro de 2020. In: D'ANGELO, R.; D'ANGELO, F. (Org.) **Mostra Tiradentes SP 2020**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2020b.

RIBEIRO, R. Por uma fantasmagoria negra experimental. **Cinética: Cinema e Crítica**, 25 set. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/35UBzje>>. Acesso em 06 fev. 2022.

ROSA, P.; REZENDE, R.; MARTINS, V. As consequências do etnocentrismo de Olavo de Carvalho na produção discursiva das novíssimas direitas conservadoras brasileiras. **Revista NEP**. Curitiba, v.4, n.2, 2018.

CINEMA contemporâneo. Direção de Felipe André Silva. Pernambuco, 2019 (5min). Disponível em: <<https://bit.ly/3sjldac>>. Acesso em 06 fev. 2022.

_____. **Entrevista concedida a Leonardo Martinelli**. Rio de Janeiro, 21 jan. 2022.

VALENTE, E. Festival de Brasília apresenta seleção de filmes da edição 2018. **Agência Brasil**, 8 ago. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3351fZq>>. Acesso em 06 fev. 2022.

_____. **Entrevista concedida a Leonardo Martinelli**. Rio de Janeiro, 29 dez. 2021.

7

Filmografia

- 4 Bilhões de Infinitos (2020, Marco Antônio Pereira, 14 min)
- A Menina Só (2016, Cíntia Domit Bittar, 10 min)
- A Morte Branca do Feiticeiro Negro (2020, Rodrigo Ribeiro, 10 min)
- A Retirada Para Um Coração Bruto (2017, Marco Antônio Pereira, 14 min)
- A Vizinhança do Tigre (2014, Affonso Uchoa, 95 min)
- Abissal (2016, Arthur Leite, 17 min)
- Abjetas 288 (2020, Júlia da Costa; Renata Mourão, 20 min)
- Alma Bandida (2018, Marco Antônio Pereira, 15 min)
- As Boas Maneiras (2017, Marco Dutra e Juliana Rojas, 135min)
- Através de Ti (2017, Diego Tafarel, 16min).
- Aulas que Matei (2018, Amanda Devulsky; Pedro B. Garcia, 23 min)
- Baronesa (2017, Juliana Antunes, 71 min)
- Baunilha (2017, Leo Tabosa, 13 min)
- Bloqueio (2018, Quentin Delaroche; Victória Álvares, 75 min)
- BR3 (2018, Bruno Ribeiro, 23 min).
- Branco Sai, Preto Fica (2014, Adirley Queiroz, 93min).
- Canto dos Ossos (2020, Jorge Polo; Petrus de Bairros, 89 min)
- Carne (2019, Camila Kater, 12 min)
- Céu de Agosto (2020, Jasmin Tenucci, 16 min)
- Cinema Contemporâneo (2019, Felipe André Silva, 5min)
- Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados (2018, Aiano Bemfica; Camila Bastos; Cristiano Araújo; Pedro Maia de Brito, 23 min)
- Diamante, o Bailarina (2016, Pedro Jorge, 23 min)

Dias de Greve (2009, Adirley Queiroz, 24min)

Egum (2019, Yuri Costa, 23 min)

Espero tua (Re)volta (Eliza Capai, 2019, 93 min)

Estamos Todos na Sarjeta, Mas Alguns de Nós Olham as Estrelas (2020, João Marcos de Almeida; Sérgio Silva, 19 min)

Eu, Minha Mãe e Wallace (2018, Eduardo Carvalho; Marcos Carvalho, 23 min)

Guaxuma (2018, Nara Normande, 14 min)

Henfil (2018, Angela Zoé, 75 min)

Ilha das Flores (1989, Jorge Furtado, 15min)

Iluminadas (2016, Gabi Saegesser, 14 min)

Inabitável (2020, Matheus Farias, Enock Carvalho, 19 min)

Lambada Estranha (2020, Darks Miranda; Luisa Marques, 12 min)

Lençol de Inverno (2017, Bruno Rubim, 24min)

Manhã de Domingo (2022, Bruno Ribeiro, 25min)

Mansão do Amor (2019, Renata Pinheiro, 17 min)

Marcha Cega (2018, Gabriel Di Giacomo, 88 min)

Marias (2018, Yasmim Dias, 18 min)

Mato Eles? (1982, Sérgio Bianchi, 34min)

Mesmo Com Tanta Agonia (2018, Alice Andrade Drummond, 20 min)

Minha História é Outra (2019, Mariana Campos, 20 min)

Na Missão, com Kadu (2016, Aiano Bemfica; Kadu Dantas; Pedro Maia de Brito, 28 min)

Não Me Prometa Nada (2016, Eva Randolph, 21 min)

Nascemos Hoje, Quando o Céu Estava Carregado de Ferro e Veneno (2013, Marco Dutra e Juliana Rojas, 20min)

O Jardim das Aflições (2017, Josias Teófilo, 81 min)

O Silêncio da Noite É Que Tem Sido Testemunha das Minhas Amarguras (2016, Petrônio Lorena, 78 min).

O Traidor (2019, Marco Bellocchio, 135 min)

Parasita (2019, Bong Joon-ho, 132 min)

Passou (2020, Felipe André Silva, 70 min)

Pelano! (2019, Calebe Lopes; Christina Mariani, 12 min)

Perifericu (2019, Nay Mendl; Rosa Caldeira; Stheffany Fernanda; Vita Pereira, 20min)

Peripatético (2017, Jéssica Queiroz, 15min)

Promises Written in Water (2010, Vincent Gallo, 75 min)

Real - O Plano por Trás da História (2017, Rodrigo Bittencourt, 105 min)

República (2020, Grace Passô, 15 min).

Sal (2016, Diego Freitas, 15 min)

Sangro (2019, Tiago Minamisawa; Bruno H Castro; Guto BR, 7 min)

Sete Anos em Maio (2019, Affonso Uchoa, 42 min)

Southland Tales - O Fim do Mundo (2006, Richard Kelly, 145 min)

Temporada (2018, André Novais Oliveira, 113 min)

Teoria Sobre Um Planeta Estranho (2018, Marco Antônio Pereira, 15 min)

Uma Paciência Selvagem Me Trouxe Até Aqui (2021, Érica Sarmet, 25 min)

Universo Preto Paralelo (2017, Rubens Passaro, 12 min)

Vazante (2017, Daniela Thomas, 116min).

Vênus: Filó, a Fadinha Lésbica (2017, Sávio Leite, 5 min)

Vidas Cinzas (2017, Leonardo Martinelli, 15 min)