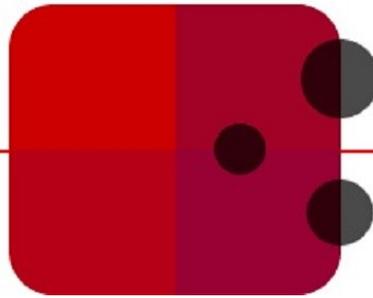


rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas – Volume 2

vol. 11, n. 1, Jan - Jun 2022 | Rebeca 21
ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico]
/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 11, no. 1
(jan./jun. 2022) – Florianópolis: SOCINE, 2022.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Brasil e América Latina 4. Audiovisual 5. Festivais de cinema

CDD 791.4

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos nas áreas de cinema e audiovisual.

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

Janeiro | Junho de 2022

Dossiê Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas

Izabel Melo (Uneb), Juliana Muylaert (UFF) e Tetê Mattos (UFF)

Imagem da Capa

Leo Lara / Acervo Universo Produção. 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes – Janeiro 2019. Realização: Universo Produção

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Diagramação

Thayse Madella

Revisão

Déborah Silva Alves Klug (português), Yarlenis Malfran (espanhol) e Thayse Madella (inglês)

ISSN 2316-9230

**SOCINE****Diretoria**

Cristian da Silva Borges (USP) – Presidente

Mariana Baltar Freire (UFF) – Vice-presidente

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE) – Secretária Acadêmica

Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC) – Tesoureira

Conselho Deliberativo

Alex Ferreira Damasceno (UFPA)

Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNIPAMPA)

Carla Ludmila Maia Martins (Centro Universitário Una)

Edileuza Penha de Souza (UnB)

Fábio Raddi Uchôa (Universidade Anhembi Morumbi)

Flávia Seligman (UFPEL)

Liliane Leroux (FEBF-UERJ)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Nina Velasco e Cruz (UFPE)

Patrícia Furtado Mendes Machado (ECO-UFRJ)

Patricia Moran Fernandes (ECA/USP)

Patricia Rebello da Silva (UERJ)

Pedro Peixoto Curi (ESPM-Rio)

Pedro Plaza Pinto (UFPR)

Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Álvaro Renan José de Brito Alves (UFPE) – Representante discente

Carolina de Oliveira Silva (UNICAMP) – Representante discente

Kamilla Medeiros do Nascimento (UFRJ) – Representante discente

Lívia Maria Gonçalves Cabrera (UFF) – Representante discente

Sonia Maria Santos Pereira da Rocha (UFRGS) – Representante discente

Conselho Fiscal

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Secretário

Sancler Ebert

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

REBECA

Comissão Editorial

Luíza Beatriz Alvim (UFRJ)

Marcelo R. S. Ribeiro (UFBA)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Patricia Furtado Mendes Machado (PUC-RJ)

Conselho Científico

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani, Amaranta Cesar, Ana M. Lopez, Andre Brasil, César Geraldo Guimarães, Cezar Migliorin, Esther Império Hamburger, Lúcia Nagib, Lucia Ramos Monteiro, Ramayana Lira de Sousa, Rodrigo Carreiro

Pareceristas Ad hoc

Ceição Ferreira, Bruna Aucar, Lorena Bordigoni, Eugenia Izquierdo, Thais Blank, Roberta Veiga, Rodrigo Archangelo, Pedro Plaza, Elina Aducci Spina, Mariel Balás, Isabel Wschebor Pellegrino, Rafael Zanatto, Guilherme da Luz, Luis Paulo de Carvalho Piassi, Carla Maia, Ana Rosa Marques, Tomyo Costa Ito, Lucas Murari, Veronica Damasceno, Ana Caroline Almeida, Beatriz Rodovalho.

Secretária editorial

Thayse Madella

**Sumário**

- 10 **Editorial**
- 13 **Apresentação do dossiê**
- Dossiê: Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas – Volume 1**
- 17 **Espaço-Quilombo: Notas sobre mostras e festivais de Cinema Negro no Nordeste Brasileiro**
Laila Thaise Batista de Oliveira, Luciana Oliveira Vieira e Naira Évine Soares
- 43 **Circuitos de exibição na Bahia: um balanço das Mostras e Festivais realizados entre 2016 e 2021**
Clarissa de Moura, Filipe Gama, André Virgens e Everaldo Asevedo,
- 69 **Festivais de filmes da diversidade sexual e os “LGBTQs sem fronteiras”:** o caso de um cinema transnacional
Marcos Aurélio da Silva
- 93 **Close certo na telona: o futebol gay e os festivais de cinema como elementos na luta contra a homofobia**
Carlos Vogel
- 120 **Carrossel Encantado - apontamentos iniciais para um mapeamento das mostras e festivais de cinema infantil distribuídos pelo Brasil**
Arthur Felipe Fiel, Pedro Alves e Lorena Bichieri
- 146 **RAFMA: la experiencia colectiva de los Festivales Argentinos**
Lía Gómez e Federico Ambrosis
- 161 **Dois festivais de documentário brasileiros sob uma perspectiva feminista - forumdoc.bh e Cachoeira.Doc (2010-2020)**
Carla Italiano
- 181 **Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea**
Marcelo Ikeda
- Temáticas Livres**
- 203 **Cinema e o sonho implicado: uma leitura deleuziana**
Susana Viegas
- 220 **Articulações cênicas da espacialidade audiovisual: paradigmas criativos e tecnologias do cenário**
Cesar de Siqueira Castanha
- 241 **O conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell: a limitação do arbitrário**
Alex Damasceno
- 259 **Um céu Violeta para quem não tem mundo**
Leandro Afonso



Entrevista

- 278 **“Agenciamento de visibilidades e apagamentos”:** Entrevista com a curadora **Amaranta Cesar**
Adriano Ramalho Garrett
- 297 **Cinema, gênero e militância social: uma entrevista com a documentarista Helena Solberg**
Urbano Lemos Jr e Vicente Gosciola

Resenhas

- 309 **Festivais de documentário no século XXI: resenha de Documentary Film Festival v.2. (2020), organizado por Aida Vallejo e Ezra Winton**
Juliana Muylaert Mager e Bianca Salles Pires

Fora do Quadro

- 317 **Road movie acadêmico: trilhando os passos de Eduardo Coutinho no sertão paraibano**
Kamilla Medeiros do Nascimento



Table of Contents

10	Editorial
13	Special Session Presentation
	Special Session: Audiovisual Festivals and Exhibitions -looks and perspectives – Volume 2
17	The Quilombo-Space: Notes on Black Film Festivals and Exhibitions in Brazil's Northeastern region Laila Thaise Batista de Oliveira, Luciana Oliveira Vieira e Naira Évine Soares
43	Exhibition circuits in Bahia: an overview of the film festivals held during 2016 – 2021 Clarissa de Moura, Filipe Gama, André Virgens e Everaldo Asevedo,
69	Film Festivals of sexual diversity and the “LGBTQs without borders”: the case of a transnational cinema Marcos Aurélio da Silva
93	It's ok to be gay: soccer and film festivals as elements In the fight against homophobia Carlos Vogel
120	The enchanted carousel: initial notes for a mapping of children's film exhibits and festivals distributed throughout Brazil Arthur Felipe Fiel, Pedro Alves e Lorena Bichieri
146	RAFMA: The collective experiences of the Argentinian festivals Lía Gómez e Federico Ambrosis
161	Two documentary film festivals from a feminist perspective: forumdoc.bh and CachoeiraDoc (2010-2020) Carla Italiano
181	Film festivals and curatory: a contemporary approach Marcelo Ikeda
	General Articles
203	Film and the Implied Dream: A Deleuzian Reading Susana Viegas
220	The <i>mise-en-scène</i> of audiovisual spatiality: creative paradigms and technologies of the scenario Cesar de Siqueira Castanha
241	David Bordwell's concept of film convention: limitation of the arbitrary Alex Damasceno



- 259 **A Violeta sky for the worldlessness**
Leandro Afonso
- Interview**
- 278 **“Agency of visibilities and erasures”:** Interview with curator
Amaranta Cesar
Adriano Ramalho Garrett
- 297 **Movie, Gender and Social Militance: an interview with documentary**
Helena Solberg
Urbano Lemos Jr e Vicente Gosciola
- Review**
- 309 **Documentary film festival in the XXI Century: review of *Documentary***
***Film Festival v.2. (2020)*, organized by Aida Vallejo and Ezra Winton**
Juliana Muylaert Mager e Bianca Salles Pires
- Out of Frame**
- 317 **Academic road movie: following in the footsteps of Eduardo**
Coutinho in Paraíba



Editorial

A Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual apresenta seu primeiro número de 2022, ano em que completa dez anos de existência.

Neste número, temos a segunda parte do **dossiê** *Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas*, organizado por Izabel Cruz Melo, Juliana Muylaert e Tetê Mattos. A divisão do dossiê em dois volumes da Revista Rebeca mostra a importância do tema para o campo. Este segundo volume, com oito artigos, traz questões de diversidade (com festivais de temática feminista, negra, LGBTQIAP+ e infantil); efeitos das adaptações aos impactos pandemia de Covid 19; curadoria e trocas entre organizadores de festivais. Compõem ainda o dossiê uma **entrevista** com a professora e curadora Amaranta César e uma **resenha** do livro *Documentary Film Festivals: Changes, Challenges, Professional Perspectives*, de 2020.

Para além do dossiê, publicamos uma segunda **entrevista** com a diretora Helena Solberg, realizada por Urbano Lemos Júnior e Vicente Gosciolo, em que a cineasta reflete sobre o seu pioneirismo enquanto diretora de cinema e as mudanças ocorridas nos dias de hoje. Antes da entrevista inédita, e que marca os 50 anos do lançamento do filme *A Entrevista* em 2021, os autores fazem uma apreciação crítica da carreira de Solberg, com imagens de jornais e do acervo da própria cineasta.

Na seção de artigos de **Temáticas Livres**, temos quatro artigos. No artigo *Cinema e o sonho implicado: uma leitura deleuziana*, Susana Viegas revisita o pensamento deleuziano sobre o cinema, com um interesse pronunciado pela tipologia associada ao regime da imagem-tempo – imagens-recordação, imagens-sonho e imagens-mundo – e pelo sentido de incerteza, indeterminação e ambiguidade que se pode reconhecer como constitutivo das imagens mentais. Na medida em que há um enfraquecimento do esquema sensório-motor desde a crise da imagem-movimento, as imagens-tempo perturbam o sentido geral de determinação que ordena a montagem cinematográfica, conforme diferentes modalidades de relação e distintos níveis de indiscernibilidade entre realidade e imaginário, nas imagens-recordação, imagens-sonho e imagens-mundo que a autora reconhece tanto em exemplos já mencionados por Deleuze quanto em alguns filmes mais recentes.

Em *Articulações cênicas da espacialidade audiovisual: paradigmas criativos e tecnologias do cenário*, Cesar de Siqueira Castanha aborda as formas de constituição tecnológica do espaço cênico no audiovisual, deslocando uma certa ênfase recorrente no estudo do espaço cinematográfico como uma questão de indexação, para pensar, de forma expandida, em espaços audiovisuais compostos por uma multiplicidade de



fatores. Considerando exemplos de matrizes estéticas heterogêneas, como de Pasolini a Leona Vingativa, começando pela Disney, o artigo enfatiza que a encenação e o enquadramento do espaço operam “a partir da conjunção de agentes diversos (estéticos, tecnológicos, econômicos, históricos e geográficos)”, indo além da “indexação de objetos do mundo”, e sem necessariamente seu ordenamento “pela autoridade criativa de um autor”.

No artigo *O conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell: a limitação do arbitrário*, Alex Damasceno discute o conceito de convenção cinematográfica como “universal contingente”, tal como elaborado por David Bordwell. Reconstituindo a revisão neoformalista do conceito de convenção, sobretudo as críticas de Bordwell a certos usos da noção de arbitrariedade do signo, tal como foi retomada, a partir de Ferdinand de Saussure, no campo dos estudos do cinema, Damasceno detalha os diferentes tipos de convenção que, para Bordwell, podem ser situados em um *continuum* de “gatilhos sensoriais e formas transculturais” até “sistemas recônditos”, mais especializados em sua produção de efeitos “culturalmente localizados e que requerem aprendizado”. Ressaltando que os diferentes tipos de convenção assim compreendidos não são excludentes entre si, o artigo ressalta o modo como a compreensão da convenção como “universal contingente” permite afastar a abordagem do tema tanto da perspectiva naturalista quanto de um construtivismo radical, sem deixar de reconhecer a dimensão histórica das convenções, com um especial interesse pela análise da formação de novas convenções.

No artigo *Um céu Violeta para quem não tem mundo*, Leandro Afonso considera que, no filme *Violeta se fue a los cielos* (Andrés Wood, 2011), diferentemente do que costuma acontecer em cinebiografias musicais, o destaque na vida da cantora chilena Violeta Parra é conferido mais aos posicionamentos políticos da artista do que aos números musicais e à capacidade artística de Parra.

Finalmente, na seção **Fora de Quadro**, temos um experimento textual e fotográfico de Kamilla Medeiros. Ao mesmo tempo um ensaio (e duplamente, na medida em que se pode reconhecer o texto como um ensaio, mas também é preciso reconhecer nas fotografias algo que se aproxima da condição de um ensaio fotográfico) e um diário de campo, “Road movie acadêmico: trilhando os passos de Eduardo Coutinho no sertão paraibano” trata da pesquisa de mestrado desenvolvida pela autora, atravessada pela pandemia de Covid-19 e pelos encontros e desencontros que percorrem e renovam a obra de Eduardo Coutinho; entre sessões em família que reverberam em conversas que puxam os fios da memória, e mostras *online* que repercutem em debates e comentários

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

no YouTube. É entre o trabalho de Coutinho e a mostra *Fabulações do Real* que o texto e as imagens nos fazem reconhecer ou vislumbrar a figura de Rosilene Batista, a Rosa.

Desejamos a todos e todas uma boa leitura.

Marcelo Ribeiro
Luíza Alvim
Miriam de Souza Rossini
Patrícia Machado
Comissão Editorial



Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais

Izabel de Fátima Cruz Melo (Uneb)¹

Juliana Muylaert Mager (UFF)²

Tetê Mattos (UFF)³

Dando continuidade ao dossiê *Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas*, apresentamos este segundo volume dedicado às temáticas contemporâneas que atravessam o campo cinematográfico, emergindo com uma força e intensidade singular no contexto festivalero. Como as/os leitoras/es poderão observar nos trabalhos aqui reunidos, nesse momento de transformação e instabilidade, os festivais têm estabelecido novos formatos e alianças como resposta não apenas aos desafios impostos pela pandemia, mas também como estratégias de sobrevivência em um contexto hostil, marcado pela fragilidade das políticas públicas de cultura. Os textos demonstram a diversidade de temáticas e formatos dos festivais brasileiros e latinoamericanos, indicando a especialização como uma tendência a desafiar pesquisadores que se arriscam nesses estudos.

A questão da distribuição geográfica dos festivais no Brasil também atravessa parte dos artigos, aparecendo entrelaçada às discussões sobre cinemas negros, feministas e LGBTQIAP+, que têm tensionado o campo cinematográfico, tanto na produção e crítica, quanto na recepção e curadoria, atingindo também os festivais. Neste setor, essas mudanças têm provocado a necessidade de reposicionamento de festivais mais consolidados, bem como o surgimento de novos espaços e perspectivas.

No artigo *Espaço-Quilombo: Notas sobre mostras e festivais de Cinema Negro no Nordeste Brasileiro*, Laila Thaise Batista de Oliveira, Luciana Oliveira Vieira e Naira Évine Soares, fazem um levantamento dos festivais e mostras de cinema negro na região nordeste. Compreendendo tais espaços com oportunidades de aquilombamento dos cineastas, produtores, críticos, curadores e público participante, as autoras apresentam nove eventos em diferentes estados nordestinos, com suas principais características, percalços em relação ao financiamento e sobretudo à sua importância

¹ Doutora em Meios e Processos Audiovisuais, pela ECA/USP (2018). É professora da UNEB. Pesquisadora Associada da Filmografia Baiana.

Email: izabelc.melo@gmail.com

² Pós-doutoranda no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em História pela UFF.

Email: jumuylaert@gmail.com

³ Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ. É professora adjunta da Universidade Federal Fluminense.

Email: tetemattos13@gmail.com



na busca da consolidação de outras perspectivas não apenas raciais, mas também regionais para o cinema brasileiro.

Em *Circuitos de exibição na Bahia: um balanço das Mostras e Festivais realizados entre 2016 e 2021*, Clarissa de Moura, Filipe Gama, André Virgens e Everaldo Asevedo, realizam uma caracterização do circuitos de mostras e festivais de cinema na Bahia, construindo um balanço histórico que se desdobra em uma observação preliminar, mas nem por isso menos rigorosa, a respeito dos perfis dos eventos, a partir de categorias por eles elencadas, além de reflexões sobre o impacto da pandemia e seus desdobramentos para o segmento.

No artigo *Festivais de filmes da diversidade sexual e os “LGBTQs sem fronteiras”: o caso de um cinema transnacional*, Marcos Aurélio da Silva, com base em uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual reflete sobre as práticas representacionais e modos contemporâneos de subjetivação das imagens ligadas à “cultura LGBTQ”. No artigo, Silva investiga os filmes exibidos, as sessões, e diferentes materiais, como catálogos, cartazes de filmes e eventuais notícias, para lançar questões acerca das paisagens audiovisuais do Mix Brasil.

Por sua vez, em *Close certo na telona: o futebol gay e os festivais de cinema como elementos na luta contra a homofobia*, de Carlos Vogel, o ponto de partida é o documentário de curta-metragem *Soccers Boys*, realizado pelo próprio autor. Vogel faz um relato sobre o percurso de exibição do filme no circuito de festivais audiovisuais apresentando dados organizados de forma sistemática que remetem a uma compreensão da distribuição e difusão do curta no mercado alternativo audiovisual. O artigo destaca a importância do circuito de festivais para a circulação e divulgação das obras de curta-metragem e traz um olhar mais aproximado da trajetória do filme nos festivais Mix Brasil, em São Paulo, CineFoot, no Rio de Janeiro e no Positively Different Short Film Festival, realizado em Atenas, na Grécia.

O artigo *Carrossel Encantado - apontamentos iniciais para um mapeamento das mostras e festivais de cinema infantil distribuídos pelo Brasil*, de Arthur Felipe Fiel, Pedro Alves e Lorena Bichieri se volta para um fenômeno da diferenciação dos festivais de cinema, a criação de eventos audiovisuais para audiências infantis. Através de um exercício de mapeamento, os autores buscam compreender a distribuição espacial desses festivais no território brasileiro, e sua articulação com as políticas culturais voltadas para a infância.

A experiência da *Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales (RAFMA)*, descrita no artigo *RAFMA: la experiencia colectiva de los Festivales Argentinos*, de autoria de Lía Gómez y Federico Ambrosis, aponta para a importância



das trocas entre os organizadores de festivais e cineastas argentinos para consolidar a multiplicidade das produções nacionais e regionais, defesa das políticas de fomento, bem como a formação de público e sublinhar as dimensões políticas e culturais do cinema.

No artigo *Dois festivais de documentário brasileiros sob uma perspectiva feminista - forumdoc.bh e Cachoeira.Doc (2010-2020)* Carla Italiano analisa a curadoria desses dois festivais com especial atenção para o “cinema de experiência pessoal brasileiro no feminino”, considerando também as intersecções de etnia, raça e gênero. A partir de um olhar para a circulação nos eventos, a autora coloca em debate a produção de imagens de grupos subalternos com a emergência de uma escrita em primeira pessoa no documentário brasileiro contemporâneo.

Em *Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea*, Marcelo Ikeda articula a análise dos festivais brasileiros com um debate sobre os estudos desses eventos no país. Desse modo, o autor busca traçar um cenário amplo dos circuitos de festivais brasileiros desde 1990 até o presente, com destaque para o tema da curadoria, discutindo as transformações do setor diante do impacto das novas tecnologias de gravação e exibição audiovisual.

O tema da curadoria também é desenvolvido em *Agenciamento de visibilidades e apagamentos*, entrevista de Adriano Garrett com a professora, pesquisadora e curadora Amaranta César. Parte de uma reflexão mais ampla de Garrett sobre programação e curadoria de festivais de cinema brasileiros, a conversa traz questões como o papel dos eventos audiovisuais enquanto espaços de visibilidade e instâncias de disputa sobre o cânone cinematográfico.

Encerrando o dossiê, *Festivais de documentário no século XXI* é o título da resenha do segundo volume do livro *Documentary Film Festivals: Changes, Challenges, Professional Perspectives* (2020). Bianca Pires e Juliana Muylaert apresentam ao leitor brasileiro os principais temas elencados na segunda parte da obra editada por Ezra Winton e Aida Vallejo, discutindo seu impacto para os estudos de festivais especializados no cinema documentário.

Pela parceria na realização deste dossiê, agradecemos aos autores e autoras que enviaram suas contribuições, aos pareceristas, à equipe da Rebeca, e também à Universo Produção e ao fotógrafo Leo Lara pela cessão da bela fotografia que ilustra a capa da edição. Esperamos que a leitura dos trabalhos traga contribuições relevantes para o estudo dos festivais de cinema e audiovisual, fomentando novas pesquisas e investigações, particularmente entre os pesquisadores brasileiros. Esses dois volumes

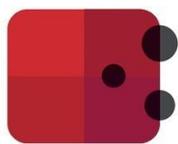


rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

certamente demonstram as diversas possibilidades de abordagem e leitura, bem como a complexidade desse fenômeno que apenas começamos a explorar.



Espaço-Quilombo: Notas sobre mostras e festivais de cinema negro no Nordeste Brasileiro

Laila Thaise Batista de Oliveira¹

Luciana Oliveira Vieira²

Naira Évine Soares³

¹ Doutoranda em Sociologia (UFS) e Estudos Étnicos e Africanos (UFBA). Integra a Auto-organização de Mulheres Negras de Sergipe Rejane Maria, Fórum de Entidades Negras de Sergipe e Coletivo Ângela Davis.

Email: lailathaise@hotmail.com

² Doutoranda em Sociologia (UFS) e Professora substituta do curso de Publicidade e Propaganda (DCOS/UFS). É cineasta e co-idealizadora da EGBE – Mostra de Cinema Negro de Sergipe, e integra a APAN – Associação dos Profissionais Negros do Audiovisual Negro.

Email: luoliveira.vieira@gmail.com

³ Doutoranda em Crítica Cultural (UNEB) e em Cultura e Sociedade (UFBA), mestre em Cinema pela UFF. É documentarista, mobilizadora de recursos e pesquisadora. Integra a APAN.

Email: nairasoares@id.uff.br

**Resumo**

O artigo realiza um levantamento das mostras e festivais de cinema negro na região Nordeste e analisa os modos de organização dessas equipes como espaços de *aquilombamentos*, preservando locais de encontro e (re)existência do cinema negro, articulando essa discussão ao pensamento de Beatriz Nascimento sobre o conceito de quilombo como resistência cultural. Neste sentido, fazemos também uma breve reflexão histórica sobre a construção social da região, apresentando um estudo inicial sobre as estratégias de sobrevivência que esses eventos negros vêm desenvolvendo diante da ausência histórica de investimento público cultural em seus territórios. Nessa pesquisa inicial foi possível analisar dados relacionados a gênero e raça nas lideranças desses eventos, período de surgimento, modos de financiamento e estados onde estão localizados. Em pouco mais de sete anos surgiram nove mostras e festivais de cinema negro nesta região, representando assim um importante cenário para este cinema no Brasil.

Palavras-chave: aquilombamento; cinema negro; nordeste; espaço-quilombo.

Abstract

This paper conducts a survey about black cinema exhibitions and festivals in the Northeast region of Brazil and analyzes the ways of organizing these staffs as *aquilombamento* spaces, preserving places of meetings and (re)existence of black cinema, articulating this discussion to Beatriz Nascimento's thought about the concept of *quilombos*. Hereupon, we also build a brief historical reflection about the social construction of the Northeast, presenting an initial study about the survival strategies that these African Brazilian people have been developing in the face of a historical absence of cultural public investment in the region. In this initial research it was possible to analyze data related to gender and race in leaders of these events, emergence period, means of financing, and which states they are located in. In just over six years, the Northeastern region already has 9 black cinema exhibitions and festivals, thus representing an important scenario for this segment in Brazil.

Keywords: aquilombamento; black cinema; Northeast; space-quilombo.



Introdução

A experiência da população negra no Brasil é marcada fundamentalmente por diversas lutas, dentre elas a exigência de que se confira o reconhecimento de seus sujeitos enquanto pessoas de direitos. A cidadania plena deve ser garantida pelo Estado sem que pese como obstáculo questões relativas à raça e/ou à classe sobre essa coletividade. Assim, não é novidade que ao longo da história do Brasil e da formação da identidade nacional, um dos fronts de combate da população afro-brasileira continua sendo a resistência pelo simples direito à vida.

Neste artigo pretendemos trazer à reflexão a importância dos festivais e mostras de cinema organizados por realizadoras/es negras/os, entendendo que os movimentos culturais negros também são espaços fundamentais de reivindicação de políticas afirmativas, além do fortalecimento e da valorização da identidade negra.

Nilma Lino Gomes entende como Movimento Negro variadas maneiras de “organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam a superação desse perverso fenômeno na sociedade” (2017: 23). Assim sendo, no vasto espectro do que pode ser entendido como movimento negro, é possível considerar não apenas as organizações políticas comprometidas em viabilizar e cobrar a efetividade das políticas públicas destinadas a tal grupo, mas também as organizações culturais negras que, através da arte, denunciam as mais variadas formas de racismo e violências praticadas contra essa mesma população negra, além de promoverem narrativas educativas que valorizam os elementos culturais africanos e afrodiáspóricos como meios de afirmação, sendo, portanto, fundamentais no que diz respeito aos processos de mudança na sociedade.

Em 1944, Abdias Nascimento fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN), junto a outros nomes como: Aguinaldo Camargo, Sebastião Rodrigues Alves, Tibério Wilson, José Herbel, Teodorico dos Santos, Arinda Serafim e Marina Gonçalves. Depois, somaram-se a esse grupo: Ruth de Souza, Claudiano Filho, Haroldo Costa, Léa Garcia, José Maria Monteiro, José Silva, entre outros. O TEN entendia a arte como uma fonte de denúncia ao racismo e ao preconceito racial (SOUZA, 2013: 72). Suas práticas iam além da dramaturgia e realizavam ações como: alfabetização de pessoas negras das camadas mais populares; promoção de debates; circulação material de ideias através do jornal próprio *Quilombo* (1948-1953); rede de apoio que incluía suporte psicológico para “que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava” (NASCIMENTO, 2004: 223); e atuação política através do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, afim de “aspirações específicas da coletividade afro-



brasileira no processo de construção da nova democracia que se articulava após a queda do Estado Novo” (NASCIMENTO, 2004: 221).

Dentro da dramaturgia, o grupo possuía práticas descolonizadoras que direcionavam mudanças práticas nas artes nacionais, como resgatar tecnologias ancestrais africanas, erradicar dos palcos o *Blackface*, ter atores negros em papéis que não fossem grotescos e/ou estereotipados, entre outros (NASCIMENTO, 2016). Até os dias de hoje, o TEN possui uma enorme relevância para a história da representação imagética da pessoa negra no Brasil. O grupo deu alguns dos primeiros passos necessários para o surgimento de outros grupos negros, seja no teatro ou nas demais linguagens artísticas.

É impossível pensar o lugar que negros e negras ocupam na representação e produção da literatura, do rádio, do cinema e do teatro, sem atribuir ao TEN o protagonismo nas discussões e denúncias sobre a ausência de atores negros na dramaturgia e na mídia. (SOUZA, 2013: 71)

O legado do Teatro Experimental do Negro está presente nas produções negras, tanto na mídia impressa e televisiva, quanto no cinema e nas produções audiovisuais. A trajetória de coragem e inovação presente nas ações do TEN funcionou como farol, iluminando iniciativas posteriores da população negra no tocante à conquista de espaços até então negados a esse grupo. A organização do TEN, dessa maneira, não se submeteu aos moldes artísticos já estabelecidos pelo campo hegemônico e recusou o espaço conferido aos negros/negras anteriormente, ou seja: o de personagens que reificavam o racismo estrutural. Assim, através de um pensamento que priorizava o olhar e a experiência da população negra, o TEN promoveu produções que questionavam a lógica de um sistema racista, patriarcal e capitalista.

Apesar das experiências de resistência empunhadas historicamente pela população afro-brasileira, o racismo permaneceu se constituindo em novos formatos e se reconfigurando. Como exemplo, Silva nos indica que, de forma geral, na Rede Globo – maior emissora da televisão brasileira e líder de audiência desde os anos 70 –, ao longo de décadas de produção “o negro aparece como coadjuvante, complementando o cenário do branco – e quase nunca como protagonista” (2018: 41).

No decorrer de sua história, o cinema brasileiro também é marcado pelas ausências ou pelos estereótipos relegados à população negra. Carvalho e Domingues (2018) comentam que produções da Vera Cruz, por exemplo, quase não inseriam atores negros e/ou atrizes negras em suas produções, mas quando o faziam, tais personagens representavam papéis secundários ou estereotipados.



Apesar do Cinema Novo ir na contracorrente da lógica capitalista do fazer cinema, apresentando em suas narrativas algumas questões sociais do povo brasileiro, como moradores de favela, encenadas por atores negros, a sua prioridade não foi a questão racial, mas a questão de classe. Esse movimento de cinema foi protagonizado por homens brancos de classe média, que ao não considerarem as questões de raça e reforçarem estereótipos, exerceram poder sobre a imagem desse povo por meio da representação, elegendo em seus filmes esses personagens como o “outro”.

Segundo Hall (2016), a representação é a produção de significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios. Nesse sentido, esses cineastas brancos construíram imagens da população negra ainda munidos do pensamento da democracia racial, ignorando que o “grande drama do negro foi não ser reconhecido no Brasil” (NASCIMENTO, 2018: 328).

Essa questão fica evidente em representações do filme *Barravento* (1962), onde a mulher negra foi apresentada de maneira sexualizada por meio da personagem Cota, interpretada pela atriz negra Luiza Maranhão, que aparece com seu corpo explorado pela objetiva da câmera como a “mulata sambista” (FERREIRA, 2016 p.13). Para além desse aspecto, Lima afirma que existe uma dicotomia entre a personagem branca Naína, interpretada por Lucy Carvalho, em oposição a Cota. Enquanto Naína passa pelo “processo litúrgico envolvendo a divindade central da trama, Iemanjá, a negra auxilia a construção no personagem Firmino e na queda de Aruan, desvirtuando-o do sagrado com o sexo” (2021: 68).

Outro exemplo no mesmo filme se dá ainda nos créditos iniciais, em um discurso eurocêntrico e colonizador sobre as religiosidades afro-brasileiras, ao se referir a negros pescadores que cultuam a religião de matriz africana como um povo que “aceita a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino”. hooks (2019: 34) nos explica que, enquanto o poder de construir imagens estiver sob domínio da branquitude, representações positivas serão caras ao povo negro.

No período de produção dos filmes do Cinema Novo nomes como Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga, Valdir Onofre, Milton Gonçalves, Léa Garcia e outros atores e atrizes estiveram presentes nas telas das narrativas desse movimento de cinema, mas alguns deles passam a assumir a câmera e narrar suas próprias histórias, pois entendiam que enquanto diretores e roteiristas estariam num lugar de decisão. Antônio Pitanga, Valdir Onofre e Zózimo Bulbul foram precursores em tentar transformar a



imagem de sua população através do cinema, em busca de uma real representatividade do negro.

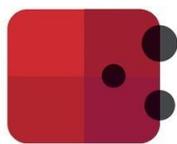
Zózimo Bulbul, na década de 1970, dirige e encena o marco da história do cinema negro brasileiro, o curta-metragem *Alma no olho*. Neste filme, o cineasta narra com o próprio corpo, em uma performance de pouco mais de 11min, a história do negro desde antes da escravização, ainda em território africano, a traumática dominação do branco, e o caminho para a libertação – o encontro com a ancestralidade africana.

No final da década de 1970, a primeira cineasta negra brasileira, Adélia Sampaio, inicia seus trabalhos como diretora: primeiro dirigindo curtas-metragens e, em 1984, lançando o seu longa-metragem *Amor Maldito*, um marco histórico na representação de mulheres lésbicas na cinematografia brasileira.

O cinema brasileiro foi marcado, nos anos 1990, por um golpe no governo de Fernando Collor de Mello que tornou extinta a Embrafilme, empresa responsável pela produção e distribuição de filmes nacionais, após 20 anos de atuação (QUEIROZ, 2016). Essa fase foi extremamente difícil para o cinema nacional, congelou as produções por anos até a chamada retomada do cinema brasileiro, registrada a partir do lançamento do filme *Carlota Joaquina* de Carla Camurati em 1995.

É no momento do cinema da retomada que o cinema negro no Brasil inicia um novo movimento, encabeçado pelo cineasta e pesquisador de cinema pela USP Jeferson De, que lança seu manifesto sobre a *Gênese do Cinema Negro* e o *Dogma Feijoada*, movimento de profissionais e diretores negros de São Paulo. Dentre eles, a cineasta Lilian Solá Santiago, única mulher da organização. Esses profissionais tinham como objetivo a inserção e a valorização de profissionais negras e negros no cinema brasileiro, além de trazer as questões raciais para o centro de suas narrativas, rompendo com os estereótipos e, ao mesmo tempo, lançando uma proposta de cinema negro brasileiro (CARVALHO E DOMINGUES, 2018).

Em 2001, após um encontro entre atores, atrizes e diretores negros no Festival de Recife, outro manifesto conhecido como *Manifesto do Recife* foi desenvolvido com a participação de nomes importantes, como Joel Zito Araújo, Zózimo Bulbul, Thalma de Freitas, Ruth de Souza, Maria Ceixa, Luiz Antônio Pillar, entre outros. Esse movimento reivindicava melhores condições para os profissionais negros dentro do audiovisual, como por exemplo: o fim da segregação a que são submetidos os profissionais negros da comunicação; a implementação de políticas públicas de incentivo voltadas para ações afirmativas; e a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da produção brasileira (CARVALHO, 2005).



Em ambos os movimentos acima citados, apesar da grande importância de cada um deles, é necessário sublinhar a pouca, ainda que relevante, participação feminina. O que vem a ser diferente nos anos seguintes, quando em meados da década de 2010, se estendendo até os dias de hoje, as mulheres negras começam a aparecer como protagonistas da história do cinema negro brasileiro, assumindo a direção de diversos filmes em várias partes do país, destacando-se inicialmente com a realização de curtas-metragens e, mais recentemente, com a produção de longas-metragens. Esse momento é compreendido por pesquisadoras como Ferreira e Souza (2017) e Oliveira (2016) como um movimento chamado cinema negro no feminino.

Após um hiato de mais de 30 anos da pioneira Adélia Sampaio ter dirigido o longa-metragem de ficção *Amor maldito* (1984), pudemos assistir à chegada das cineastas Glenda Nicácio e seu filme *Café com canela* (2017), Camila de Moraes com o documentário *O caso do homem errado* (2017) e Viviane Ferreira com *Um dia de Jerusa* (2020).

Outro marco histórico para o cinema negro brasileiro, à mesma época que os destaques anteriores, foi a criação da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) em 2016. Essa instituição é voltada para o “fomento, valorização e divulgação de realizações protagonizadas por negros e negras, bem como a promoção de profissionais também negros para o mercado audiovisual.”⁴.

Aqui, não temos como pretensão esgotar as discussões e reflexões acerca da presença do/a negro/a no cinema brasileiro. Mas, antes, suscitar algumas discussões relativas a seus desdobramentos, pensando criticamente como os diversos contornos do cinema negro brasileiro – concomitantemente às lutas implementadas pelo movimento negro – foram fundamentais ao surgimento de um extenso leque de festivais de cinema organizados por realizadores/as negros/as.

Cinema e Aquilombamento: Espaços de encontro negro

Nos últimos sete anos (2016-2022) o cinema negro brasileiro vem ganhando força e apresentando uma multiplicidade de nomes de realizadores negros em todos os cantos do país. Esse crescimento se deve às mudanças no cenário político brasileiro, o que engloba, inclusive, a aplicação da Lei de cotas raciais 12.711/2012 nas universidades públicas em 2013. Segundo dados recentes do IPEA (SILVA, 2020)⁵, em 2015, o número

⁴ Mais em <https://apan.com.br/sobre/>

⁵ Pesquisa realizada pelo IPEA em 2020. “Ação afirmativa e população negra na educação superior: acesso ao perfil do discente.” Tatiana Dias Silva. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2569.pdf. Acessado em: 07 de junho de 2021.



de estudantes negros no ensino superior aumentou de 22% para 44%. Isso representa um crescimento significativo de jovens negros também nos cursos de comunicação em todo o Brasil.

Para além disso, as oficinas de cinema e audiovisual oferecidas por meio dos Pontos de Cultura, Pontões, Núcleos de Produções Digitais, ONG'S, entre outros espaços, são canais que possibilitaram a formação de cineastas que hoje ocupam o cenário independente do cinema negro.

Destacamos também os editais de cinema “Curta e Longa BO Afirmativos”, que trouxeram recortes raciais e foram ofertados pelo Ministério da Cultura e pela Secretaria do Audiovisual, entre os anos de 2012 e 2015. Nos editais de Curtas Afirmativos, 53 projetos foram selecionados – desse número, 29 foram produções de diretoras negras. No edital de Longa Afirmativo, as mulheres negras aprovaram 3 projetos, dentre eles o da cineasta Viviane Ferreira com o longa *O dia de Jerusa*⁶ (OLIVEIRA, 2017).

Esses dados reforçam o quanto o cinema negro ganhou fôlego nos últimos anos, aumentando o número de produções, mesmo que em circuitos independentes, onde a maior parte das produções são de curtas-metragens e onde a disputa pelo financiamento de filmes é, ainda, dominada por narrativas brancas. É nesse sentido que interessa a este trabalho refletir: onde as narrativas do cinema negro do circuito independente estão sendo exibidas.

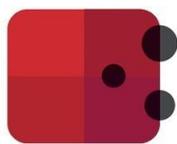
Além da luta pelo financiamento de seus filmes, cineastas negros também disputam espaços de tela de exibição nos festivais de cinema hegemônicos brasileiros, ponto que já inquietava há anos Zózimo Bulbul⁷, o pai do cinema negro no Brasil. Em entrevista para a CULTNE em 2007, o cineasta comenta:

Eu gosto, eu adoro cinema, faço cinema e meus filmes e os filmes de outros diretores pretos e pretas não passam no Brasil. Nós somos conhecidos lá fora, mas aqui nós não somos conhecidos. Então, eu vou abrir uma sala de cinema para mim e para os meus amigos pretos e pretas passar o nosso filme. Eu todo ano faço o Encontro de Cinema Negro: Brasil, África, América Latina. A gente precisa nos conhecermos. (2007).

Ator, diretor e produtor, Bulbul, em 2007, inaugura o Centro Afro Carioca, no Centro do Rio de Janeiro: um espaço-quilombo com sala de exibição, espaço de formação e encontro para realizadores negros. O diretor cria então um espaço onde

⁶ Esse longa é fruto do curta-metragem *O dia de Jerusa*, lançado em 2014 pela mesma cineasta.

⁷ Zózimo Bulbul inaugura o cinema negro no Brasil com o seu filme *Alma no Olho* em 1973. É o primeiro filme dirigido por um diretor negro que realmente pautava a subjetividade do negro no cinema.



filmes de cineastas negros brasileiros seriam exibidos. Local também onde esses cineastas negros, do Brasil e de outras partes do mundo, podem se encontrar, se conhecer e se reconhecer: trocar experiências de um cinema realizado por olhares negros. Esse espaço iniciou um movimento importante no cenário do cinema negro brasileiro contemporâneo, estimulando a formação de novos cineastas negros e a produção de novas narrativas.

O Encontro de Cinema Negro, por sua vez, tornou-se inspiração para a criação de mostras e festivais em diversas outras regiões do país, dentre elas o Nordeste. Com motivações muito semelhantes às que Zózimo Bulbul sentiu no início dos anos 2000, outros profissionais negros do audiovisual, também insatisfeitos com a pouca ou quase nenhuma circulação de filmes de cineastas negros em festivais hegemônicos, criaram seus próprios espaços de exibição, como se percebe nos discursos dos produtores desses eventos na sessão de análise de dados deste trabalho.

O Centro Afro Carioca e o próprio Encontro de Cinema Negro – que após o falecimento de seu criador passou a levar o seu nome, e atualmente chama-se *Encontro de Cinema Negro: Brasil, África, Caribe e outras diásporas Zózimo Bulbul* –, além de um espaço físico, apresentam-se em prática como quilombo enquanto um espaço de resistência negra.

Nesse sentido, compreendemos quilombo sob a perspectiva defendida por Beatriz Nascimento, que apresenta o conceito enquanto instituição de resistência negra no Brasil, a exemplo da República de Palmares, que sobreviveu por mais de cem anos como um sistema paralelo ao regime escravocrata e que após a abolição permaneceu viva como um princípio ideológico e de resistência cultural.

É como caracterização ideológica que o quilombo inaugura o século XX. Com o fim do antigo regime, também terminou a concepção desse estabelecimento como resistência à escravidão. Mas, justamente por ter sido concretamente durante três séculos uma instituição livre e paralela ao sistema dominante, sua mística passa a alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional. (2018: 289-290)

Para a historiadora, o quilombo não se encerra com o fim da abolição, mas assume um papel, na consciência negra brasileira, de potência para a autoafirmação do negro e resgate de sua identidade cultural. Podemos ver isso refletido ao longo da história do movimento negro no Brasil e nas mais diversas expressões culturais, como o Samba, a Imprensa Negra e o Teatro Experimental do Negro, que por meio da ficção participativa reforçava a nacionalidade brasileira da resistência popular às formas de



opressão – confundindo, num bom sentido, o território *Palmarino* com a esperança de um Brasil mais justo em que houvesse liberdade, união e igualdade (NASCIMENTO, 2018: 290).

Essa resistência cultural tem sido visível no cinema negro através dos espaços de mostras e festivais, mas não só nele: em toda a estrutura desse cinema. A pesquisadora e curadora Tatiana Carvalho Costa (2020: 227) nomeia de QuilomboCinema aquilo que agrega direta ou indiretamente realizadores, pesquisadores, críticos, curadores e produtores que colocam na gira um conjunto de obras e de pensamento sobre elas e que tensionam a própria noção de Cinema Brasileiro Contemporâneo.

Nesse sentido, o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul irá representar esse lugar de autoafirmação de realizadores negros enquanto cineastas que produzem cinema no Brasil, onde é possível celebrar seus trabalhos e experienciar momentos de trocas coletivas. Também é nesse ambiente que irão aprofundar suas reflexões e entendimento acerca da problemática que envolve ser cineasta em um país que nega a intelectualidade e a capacidade desses profissionais negros do cinema. Esse foi um dos maiores legados que Bulbul nos deixou e que, ainda hoje, rende frutos em todo o país – principalmente no Nordeste, que desde 2016 surgiram nove mostras e festivais de cinema negro.

Por esse ângulo, podemos afirmar que novos quilombos continuam sendo levantados como reflexo da insatisfação de jovens cineastas e produtores negros, no tocante à ausência de um cinema que os contemple em telas locais. Esses novos festivais e mostras de cinema negro cumprem o papel importante de serem janela de circulação e exibição de filmes do que podemos chamar de *Cinema do possível*: filmes com pouco ou nenhum orçamento e com a possibilidade técnica viável para seus realizadores. Rancière anuncia que dentro de um sistema capitalista “aos humildes o sistema envia os trocados de sua riqueza, de seu mundo” (2012: 159). E vai além ao dizer que, dentro dessa lógica, cineastas fazem em “um único e mesmo movimento o *cinema do possível e o do impossível*” (2012: 163). O mesmo o fez o professor André Parente, quando questionou em 1998 se o cinema brasileiro, ao tentar se globalizar, estava esquecendo “a luz da ousadia de um *cinema do possível*, do devir, do novo, que sempre foi a única possibilidade para os cinemas do Terceiro Mundo” (1998: 147). Para esses autores, exemplos de realizadores que executavam essa prática de contraponto ao cinema hegemônico, eram, respectivamente, o cineasta português Pedro Costa e os cinemanovistas brasileiros.



Aqui, entendemos o *cinema do possível* como um cinema da urgência, e os nossos cinemas negros contemporâneos são exemplos dessa prática. São obras que, apesar de poucos recursos, e por vezes com problemas técnicos, possuem emergências em suas narrativas. Por causa da necessidade, muitas vezes inalcançável, de perfeição estética, muitas dessas obras são, via de regra, descartadas pelas curadorias de festivais hegemônicos. Vale salientar que o *Cinema do possível* não é uma romantização da precarização dos nossos recursos humanos, sejam manuais e/ou intelectuais, mas um entendimento de que aqueles filmes foram pensados e executados com maestria, apesar da falta de capital.

Resistência Nordestina de Festivais Negros

O *Nordeste Brasileiro*, ao ser proferido, traz consigo uma série de imagens, significados, características históricas, geográficas, culturais, sociais e econômicas. Foi só em 1930, depois de diversos processos que ocorreram por décadas⁸, que esta região foi efetivamente delimitada na literatura geográfica brasileira. Antes, quando a corte portuguesa estava localizada no Rio de Janeiro, considerava-se que, política e estrategicamente, o país possuía duas grandes regiões: o eixo Norte⁹ – abrangendo territórios que compreendiam desde o Amazonas até a Bahia – e o eixo Sul – que agregava de São Paulo ao Rio Grande do Sul.

A professora e pesquisadora da Universidade Estadual da Bahia Carla Paiva se dedicou por 10 anos, em conjunto com o grupo de pesquisa Signos de Nordestinidade, a analisar a representação de identidades nordestinas presentes no cinema brasileiro. O grupo chegou a catalogar 14 signos de *Nordestinidade* que, segundo a pesquisadora, contribuem para a “perpetuação de uma imagem estereotipada vinculada aos aspectos negativos ou fantasiosos associados à região e ao nordestino” (SANTOS; SANTOS, 2017: 149). Paiva acrescenta que tanto a literatura quanto o cinema contribuem

a disseminar a representação de uma região associada à condição de atraso, na qual a paisagem sertaneja com os períodos de longa estiagem e seca passa a definir características das pessoas que habitam”, assim como outros estereótipos negativos.
(*op. cit.*)

Quando se trata de arte e cultura, a ideia de inferioridade, na qual o nordestino está posto (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006), ainda é um enfrentamento cotidiano na

⁸ Ler mais em ALBUQUERQUE JÚNIOR (2006)

⁹ Nesse artigo são utilizadas as expressões *Norte* e *Sul* em itálico para indicar essa divisão política existente no passado.



contemporaneidade. Infelizmente, o trabalho artístico e intelectual de muitas pessoas só se torna “bom” quando validado pela região Sudeste do país. Uma música só é “famosa” caso toque nas rádios do Sudeste; um livro só é “bom” se esgotar nas livrarias do Sudeste. E isso vale também para a linguagem da qual tratamos: o cinema. O cinema *nacional* é aquele produzido por grandes empresas paulistas ou cariocas comandadas por pessoas brancas, e no contrapeso existem os cinemas *regionais*.

Na década de 1960, cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, entre outros, “vão fazer do Sertão Nordestino personagem da história cinematográfica em um de seus momentos mais profícuos, o do Cinema Novo” (VELASCO, 2017: 7). Vale salientar que mesmo criado e feito por pessoas nordestinas, esse cinema carregava em si muitos dos arquétipos supracitados. Diogo Velasco explica que “os cinemanovistas faziam cinema para a cura da sua consciência, filmes realizados por uma classe média de esquerda para essa mesma classe, e não para o povo” (2017: 127). Eram verdadeiros sonhadores, idealizaram um levante popular, um povo revoltado que revolucionaria o país. Mas esse mesmo povo, geralmente, não tinha voz nos filmes. Na verdade, muitas dessas produções seguiam o mesmo modelo de retratar as populações marginalizadas do Nordeste: uma visão hegemônica que concebia essa população como passiva e, além disso, como sujeitos que não contestavam seus lugares no mundo.

Beatriz Nascimento foi enfática nas suas críticas à representação do corpo negro no cinema brasileiro, em especial no Cinema Novo, entre os anos de 1960 e 1980. Em relação aos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), do diretor baiano Glauber Rocha, Nascimento é certa ao dizer que “não há nessa produção o negro rural real, somente uma fantasia” (2018: 202). Para a historiadora, mais uma vez, o negro brasileiro era representado no cinema pelo olhar branco da *casa grande*¹⁰. Nycolas Albuquerque lembra que o Cinema Novo acabou entrando em contradição, pois ao mesmo tempo em que gostaria de explicar a realidade para o povo, o cineasta assumia o papel de salvador, no qual ele seria “ao mesmo tempo um criador, um intelectual, um político e um cientista” (2014: 285). Esse era um cinema que retratava a pobreza e a miséria de pessoas sertanejas, negras, indígenas e retirantes pela perspectiva da classe média branca que acreditava ser a questão de classe o maior problema do Brasil.

Na contemporaneidade, olhares mais diversificados passam a adentrar no cinema. O aumento de universidades públicas nas capitais e interior dos estados do

¹⁰ Beatriz Nascimento faz uma referência ao espaço da casa-grande, onde residiam as famílias brancas em suas fazendas no Brasil colonial. Em 1976 ela publica uma crítica intitulada “A Senzala vista da Casa Grande” direcionada a Cacá Diegues, diretor do filme *Xica da Silva* (1976).



Nordeste, bem como a inclusão de ações afirmativas, culminou na formação acadêmica e técnica de muitos jovens racializados¹¹ e pobres. Além disso, a popularização de equipamentos audiovisuais também contribuiu para o aumento de profissionais na área do cinema. A existência desses dois fatores revolucionou o cinema nas últimas décadas. O cinema negro passou a se fortalecer e causar um grande impacto na sociedade, mas o cineasta negro e nordestino ainda continua encontrando diversas barreiras para se manter na profissão.

O cinema hegemônico brasileiro é um cinema branco, sudestino, masculino e de classe média. Cinemas que precisam ser nomeados são contra hegemônicos. Existe uma hierarquia de classe, gênero e raça no cinema de todo território brasileiro, mas, infelizmente, as exigências que se faz com cinemas contra hegemônicos são, geralmente, desleais. O olhar da curadoria hegemônica sobre filmes realizados por cineastas negros passa por uma exigência de padrão técnico, por exemplo, que por vezes a ausência ou pouco acesso a investimentos não permitem a produção do filme. Outra questão é a falta de familiaridade e entendimento das narrativas negras, seus símbolos, e seus modos de fazer, quando esses lugares estão ainda ocupados por maioria de curadores brancos.

Festivais e mostras de cinema são de grande importância para a comunidade geral. Nesses espaços as pessoas dialogam, refletem e debatem sobre variados temas comuns ou tabus. Com esse pensamento, muitos grupos de pessoas negras, de diversas partes do Nordeste, decidiram discutir sua imagem, realidade e representação nos cinemas brasileiros através de encontros e cineclubes. Boa parte das mostras e festivais iniciaram assim.

É nesses eventos que muitas pessoas negras que produzem *cinema do possível* passam a ter oportunidade de mostrar seus trabalhos, conhecer outros profissionais, aprender mais e, com isso, continuam tentando transformar suas comunidades através do cinema. Seja resgatando memórias, denunciando, imaginando outros mundos e realidades, cineastas negros e nordestinos têm percebido a importância de fazer cinema em seus territórios sabendo que haverá espaço para suas produções.

No próximo tópico será apresentado o levantamento de dados realizado por esta pesquisa sobre as mostras e festivais negros nordestinos que surgiram nos últimos anos em boa parte dos estados desta região, suas características e modos de organização.

¹¹ Existem muitas discussões acerca de qual termo abrange melhor. O termo não-branco centraliza o branco e o termo racializado descarta que branco também é raça e não algo neutro. Como não é usual utilizar o termo "pessoas de cor" no Brasil, neste artigo é utilizado o termo "racializados" para todas as pessoas que, por sua origem étnico-racial, são afastadas do padrão branco.



Por meio das informações captadas por questionário online, foi possível observar o crescimento desses espaço-quilombos e entender proximidades e semelhanças em suas formas de produção.

Breve mapeamento

Tendo o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul como uma forte inspiração, cineastas negros e negras passaram a criar, em seus próprios estados, mostras e festivais voltados para produções contra hegemônicas como as suas. Esses novos espaços figuram enquanto janelas potentes de circulação dos filmes, bem como espaços de encontros e aquilombamentos.

A fim de alcançar as informações pertinentes ao desenvolvimento desta pesquisa, articulamos um levantamento de dados por meio de questionário em formulário online, que foi enviado por e-mail e respondido pelos produtores das mostras e festivais aqui investigados. O formulário foi construído com as seguintes questões: breve histórico da mostra/festival; quando surgiu e quantas edições já tem?; já foram contemplados por editais locais de fomento à cultura?; é uma mostra/festival competitivo?; quantas pessoas negras compõem a equipe?; são filiados à Associação de profissionais do audiovisual negro (APAN)?; como a equipe percebe o impacto na região?; a curadoria é fixa ou convidada?; quantas pessoas negras compõem a curadoria?; quantos filmes foram inscritos na primeira e na última edição? e como visualizam a mostra/festival nos próximos cinco anos?. As questões foram importantes não só para que pudéssemos entender melhor sobre as experiências individuais de cada um dos espaços-quilombos, mas também o que atingem os eventos coletivamente. Por isso foi preciso compreender como as curadorias funcionam, como e se acessam financiamentos públicos, as motivações para criar os eventos, se houve crescimento de inscrições de filmes nos últimos anos e quais são os impactos mais perceptíveis dos eventos em suas comunidades.

Nesse sentido, nosso método de pesquisa é qualitativo e baseia-se nos dados levantados no contato com os próprios realizadores das mostras e festivais. O formulário foi enviado via e-mail para a produção dos nove eventos de cinema negro existentes, atualmente, no Nordeste, e ficou disponível durante 15 dias para respostas. Com as respostas em mãos, realizamos a análise dos dados, apresentados a seguir.

Aquilombamentos no cinema negro do Nordeste

Na primeira etapa do formulário, direcionamos perguntas ligadas ao surgimento das mostras de cinema negro da região Nordeste. Foi possível observar que esses



eventos começam a aparecer em meados de 2016, quando surgem as primeiras mostras da região: a EGBE – Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE) e a Mostra Pilão (PB). Em seguida, em 2017, chegam no cenário as mostras Negritude Infinita (CE)¹² e a MIMB – Mostra Itinerante de Cinemas Negros Mohamad Bamba (BA). Em 2018 surge a Mostra Ousmane Sembene, em São Francisco do Conde, na Bahia. Em 2019 são lançadas a Mostra de Cinema Negro de São Félix em Cachoeira (BA), a Semana do Audiovisual Negro (PE), e a Mostra Quilombo de Cinema Negro (AL). Mais recentemente, em 2021, surge a Moã - Mostra de Cinemas Negros e Indígenas no estado da Paraíba.

Os produtores dessas mostras são jovens negros que passaram pela universidade, ou que ainda estão se formando, e decidiram construir espaços de visibilidade para filmes de realizadores negros. Um exemplo é a Semana do Audiovisual Negro, o único que se apresenta em formato de festival, que surgiu por iniciativa de estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco – dentre eles Rafael Nascimento, coordenador técnico da mostra –, mas que também conta com a participação de profissionais negros do estado.

A Mostra Ousmane Sembene também surge no interior da universidade e é produzida pelos estudantes Assaggi Piá e Rô Mendes. A mostra foi criada dentro da disciplina Arte e Diáspora Negra, ofertada pelo curso de Bacharelado em Humanidades, na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - Unilab/IHL.

É possível observar que a insatisfação com a invisibilidade do cinema negro, em suas respectivas localidades, impulsionou os produtores a organizarem as mostras. Os idealizadores da Mostra EGBE – a cineasta e pesquisadora Luciana Oliveira e o produtor e educador João Brazil – explicam que “a mostra surge de uma inquietação por uma ausência de uma reflexão e de uma janela de cinema negro no estado de Sergipe”. Já a Mostra Negritude Infinita, produzida pelo realizador Leon Reis e o artista bacharel em cinema Clebson Francisco, foi motivada pelo “objetivo de apresentar obras importantes do cinema negro brasileiro que nunca haviam sido apresentadas em Fortaleza no circuito de festivais e mostras locais, como também propor espaços de conversas, debates e reflexões”.

É possível perceber, a partir das falas dos produtores, que a insatisfação do cineasta Zózimo Bulbul se faz fortemente presente também na vivência desses realizadores, enquanto profissionais negros preocupados com a ausência da circulação de obras do cinema negro em seus territórios. Outra questão levantada foi se as mostras

¹² Com o objetivo de mapear locais onde acontecem mostras, festivais, cineclubes e projetos voltados à difusão do cinema negro, no Brasil, a Mostra Negritude Infinita construiu um mapa reunindo esses dados: <https://negritudeinfinita.com/mapadifusaocinemanegro/>.



e festivais possuíam/possuem exibições competitivas, visando relacionar tais eventos com a referência pioneira: o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul*. Neste aspecto, a maioria das mostras investigadas acompanham a proposta não competitiva de Zózimo, visando, portanto, o espaço de exibição e encontro entre cineastas negros. O realizador Jeferson De, em entrevista recente para o podcast *Afrocena*¹³, comenta que:

Zózimo cria o Centro Afro Carioca como uma provocação, um ponto para reunir realizadores da África, da América e do Caribe, e põe todo mundo para pensar. Eu lembro que eu conversava com ele e dizia: 'Zózimo, você tem que ter prêmio, tem de ser tipo um festival, com prêmio, primeiro lugar, segundo lugar, melhor filme, melhor diretor'. E ele falava: 'Jeferson, você não tá entendendo nada do que eu tô fazendo'. O que na verdade era um grande encontro, não era um festival de cinema. (AFROCENA, 2021).

A exceção ao padrão encontrado são a MIMB - Mostra de Cinemas Negros Mohamad Bamba, a Semana do Audiovisual Negro e a Mostra de Cinema de São Félix, que possuem exibições competitivas.

Apesar de optarem por premiar os filmes de cinema negro que exibem, tais eventos não se distanciam da lógica de aquilombamento proposta pelas outras mostras, pois são também espaços de encontro e reflexões sobre o cinema negro. Espaços esses em que os realizadores podem vivenciar suas existências pretas de forma livre e afetiva. Um espaço-quilombo, como remete Beatriz Nascimento:

Quilombo pode ser um lugar onde as pessoas possam viver mais livremente. No Rio de Janeiro o quilombo 'é uma favela, é um movimento Black-Rio, ou uma nova escola de samba do subúrbio como o Quilombo de Palmares'. Num outro sentido, é uma referência de paz e de harmonia com a natureza. (2018: 189)

Quando os realizadores entrevistados foram perguntados sobre a forma de financiamento para realização das mostras e festivais, as respostas se mostraram bastante similares entre si no que diz respeito a produção sem investimento público até

¹³ *Afrocena* é um podcast que busca resgatar a história do cinema negro. Idealizado e produzido por Petyta Reis, conta com entrevistas com diretores negros e conta história de realizadores negros pioneiros como Zózimo Bulbul e Adélia Sampaio. In: <https://todosnegrosdomundo.com.br/podcast-afrocena-busca-resgatar-a-historia-do-cinema-negro/>



o surgimento da Lei Aldir Blanc¹⁴, o que demonstrou a comum dificuldade enfrentada na região Nordeste em relação a financiamentos de projetos culturais por meio do setor público e privado. A Mostra Negritude Infinita aparece em nossos dados como a única contemplada por edital em sua segunda edição, sendo realizada por meio de financiamento público, através do Edital de Ocupação Temporada de Arte Cearense¹⁵, ofertada pelo Instituto Dragão do Mar, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, em 2019, ou seja, anterior à Lei Aldir Blanc e sem a política de ações afirmativas.

Analisando brevemente os editais dos últimos cinco anos da região Nordeste voltados para o audiovisual, é possível perceber que a adoção das ações afirmativas é um ato recente. O pioneirismo na implementação de pontuação para profissionais negros acontece em Pernambuco, em 2017¹⁶, graças à cineasta negra Juliana Lima, que encabeçou essa luta no estado por meio de sua atuação como vice-presidente da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas de Pernambuco (ABD-PE). Em entrevista à Revista Continente, a cineasta explica como foi difícil aprovar seu projeto de documentário de curta-metragem *Lá do alto*.

Eu inscrevi esse projeto cinco vezes para ele poder ser aprovado no Funcultura. E ele só é aprovado porque a gente consegue implementar essas políticas, as cotas dentro do audiovisual, que se estendem também às entidades, que começaram a indicar cineastas negros e negras para a comissão julgadora. E aí, no primeiro ano dessas cotas, a gente consegue aprovar 32% dos projetos dirigidos por cineastas negros e negras, e, no último ano, 47%. (LIRA, 2019)

Em 2019, a Bahia lança o Edital Setorial Audiovisual¹⁷ com recursos captados junto à ANCINE, com pontuações para os recortes de etnias/raça, gênero e

¹⁴ Lei Aldir Blanc é uma lei de incentivo cultural que surge durante a pandemia da Covid-19, em 2020, como um auxílio aos profissionais que sofreram com o impacto do isolamento social.

¹⁵ CEARÁ. Instituto Dragão do Mar. *Temporada de Arte Cearense* - Editais Culturais 2018/2019. Disponível em: http://www.dragaodomar.org.br/v2/midia/kcfinder/files/TAC%202018_2019.pdf. Acessado em: 29 de janeiro de 2022.

¹⁶ PERNAMBUCO. Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. 10º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco - Funcultura 2016/2017. Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/edital-funcultura-audiovisual-2016_2017-retificado-em-06-02-2017.pdf. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.

¹⁷ BAHIA. Bahia investe 20 milhões no setor audiovisual em 2019. Disponível em: <http://www.bahia.ba.gov.br/2019/04/noticias/cultura/bahia-investe-r-20-milhoes-no-setor-audiovisual-em-2019/>. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.



territorialização. Em seguida, os Estados do Ceará¹⁸ e Alagoas¹⁹ também adotam as medidas em seus editais de incentivo à produção audiovisual, entre os anos de 2020 e 2021, lançados por meio das respectivas Secretarias de Cultura Estaduais.

Em Sergipe, foi só a partir da Lei Aldir Blanc que o edital da capital, por meio da Fundação Cultural de Aracaju²⁰, garantiu vagas para projetos de profissionais negros com pontuações destinadas para estes, diferente do Edital de Premiação de Produção e Exibição Cultural Nº 03/2020 da Fundação de Cultura e Arte Aperipê Sergipe²¹, que não estabeleceu critérios específicos para contemplação dessa representatividade, deixando a critério da Comissão de seleção garantir a equidade de gênero e raça, interiorização, acessibilidade e juventude.

Os editais da Funcarte²² de Natal (RN), de dezembro de 2021, voltado para o audiovisual, e da Lei Aldir Blanc do Estado e capital²³ da Paraíba²⁴, também adotaram pontuações para a diversidade, dentre elas para equipes com profissionais negros. Ao analisarmos os editais voltados para o Audiovisual no Piauí²⁵, o último foi lançado no ano de 2017 e não constam pontuações para minorias. Isso se repete no edital da Secretaria de Cultura do Maranhão²⁶ de 2019, que também não adotou ações afirmativas em seus critérios de seleção.

¹⁸ CEARÁ. Secretaria Especial da Cultura. Edital de Apoio ao Audiovisual Cearense. Disponível em: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/opportunity/2578/edital_de_apoio_ao_audiovisual_cearense_-_lei_aldir_blanc.pdf. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.

¹⁹ ALAGOAS. Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas. IV Edital de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/editais-e-comcursos/2021/edital-no-04-2021-2013-v-edital-de-incentivo-a-producao-audiovisual-em-alagoas>. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.

²⁰ ARACAJU. Fundação Cultural Cidade de Aracaju. Edital Lab Aracaju nº04/2020. Disponível em: https://transparencia.aracaju.se.gov.br/funcaju/wp-content/uploads/sites/6/2021/04/lab4_janelas-para-artes.pdf. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.

²¹ SERGIPE. Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe. Edital de Premiação para Produção e Exibição cultural nº03/2020. Disponível em: [https://www.funcap.se.gov.br/wp-content/uploads/2021/02/Edital-n%C2%B003.2020-de-Premiac%C3%A7%C3%A7o-para-Produc%C3%A7%C3%A7o-e-Exibic%C3%A7%C3%A7o-Cultural.pdf](https://www.funcap.se.gov.br/wp-content/uploads/2021/02/Edital-n%C2%B003.2020-de-Premiac%C3%A7%C3%A7%C3%A7o-para-Produc%C3%A7%C3%A7o-e-Exibic%C3%A7%C3%A7o-Cultural.pdf). Acessado em: 12 de janeiro de 2022.

²² NATAL/RN. Fundação Cultural Capitania das Artes. Seleção Pública Nº 015/2021 - Cine Natal 2021 – Apoio Financeiro II. Disponível em: <http://blogdafuncarte.com.br/wp-content/uploads/2021/12/portaria-funcarte-156-2021-selecao-publica-n.-015-2021-cine-natal-ii-retificada.pdf>. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.

²³ JOÃO PESSOA. Fundo Municipal de Cultura. Edital de Chamada Pública Nº 005/2020. Disponível em: <https://transparencia.joaopessoa.pb.gov.br:8080/licitacoes/visualizar-arquivo?id=31556>. Acessado em: 29 de janeiro de 2022.

²⁴ PARAÍBA. Secretaria de Estado da Cultura. Edital de Chamada Pública nº13/2020 para a seleção de projetos culturais “Margarida Cardoso”. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1XxUBY9G6C-uykyut8yNwxFRN7WTVdFgO/view>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

²⁵ PIAUÍ. Secretaria do Estado de Cultura do Piauí. Edital Piauí de Seleção de Projetos Audiovisuais nº 01/2017. Disponível em: <http://www.cultura.pi.gov.br/wp-content/uploads/2017/09/EDITAL-PIAU%C3%8D-DE-SELEC%C3%A7%C3%A7o-DE-PROJETOS-AUDIOVISUAL-n%C2%B0-01-2017.pdf>. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.

²⁶ MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. Edital SECMA- Seleção de Projetos Audiovisuais do Maranhão nº7/2019. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/ASSEJUR-EDITAL-AUDIOVISUAL-SECMA-2019.pdf>. Acessado em: 12 de janeiro de 2022.



Deste modo, é possível observar como é recente o interesse por parte dos gestores públicos da região Nordeste na implementação de ações afirmativas em editais de produção audiovisual e como ainda não é uma prioridade para todos os estados, refletindo assim, na dificuldade de mostras e festivais de cinema negro da região em acessar recursos públicos. Apresentamos aqui espaços-quilombos que possuem anos de existência sendo realizados de maneira independente, no esforço, ou como responde Assagi Piá: “como dizem por aí: feito por amor (ou ódio/insatisfação)”. Ao passo que é possível identificar os efeitos de uma lei como a Lei Aldir Blanc, que foi um impulso financeiro para o surgimento de novas mostras – como a Mostra Moã, em João Pessoa/PB, que ocorreu no formato online entre 14 e 20 de junho de 2021.

Considerando tal dificuldade, essas equipes desenvolvem suas próprias formas de sobreviver aos desafios, elaborando a autossustentação, nos modos de ajuntamento²⁷. As equipes se organizam e criam estratégias para sustentar esses espaços, levantando apoios de serviços de empresas privadas em troca da divulgação dessas empresas, custeando, assim, passagens e hospedagens para convidados e realizadores, além de alimentação e transporte da equipe etc.

Algumas dessas produções aderiram ao financiamento coletivo online, uma prática bastante recorrente em que muitas vezes são oferecidos produtos com a marca da mostra, como recompensa ao público apoiador, ou mesmo em que há repasse de ingressos com preços simbólicos.

Essas estratégias simbolizam uma forma de organização social que luta para tornar reais seus espaços onde o cinema negro é possível, diante das curadorias excludentes de boa parte dos festivais hegemônicos nacionais. São grupos que se organizam, se aquilombam e, em grande parte dos casos, cedem sua mão-de-obra sem retorno financeiro. Importante dizer que não desejamos, com esse tipo de informação, romantizar tal sacrifício, mas problematizar a realidade que enfrentam esses festivais para continuarem existindo a cada ano.

São nesses quilombos que a diversidade é celebrada, onde raça, gênero e sexualidade se interseccionam, como podemos observar a partir das fichas técnicas que compõem as mostras e festivais de suas últimas edições. Sendo o quilombo um espaço que não se configura discriminatório (NASCIMENTO, 2018: 190), iremos nos deparar com uma diversidade interessante nas equipes desses eventos.

²⁷ Ajuntamento é um termo utilizado pela cineasta Adélia Sampaio para se referir ao seu processo independente de fazer cinema desde os anos 70, com base na cooperação de amigos que acreditavam em seus projetos.



São equipes que trazem majoritariamente componentes negros, todas elas lideradas por pessoas negras, desde mulheres e homens cis heterossexuais a LGBTQIA+, e que também contam com pessoas indígenas e pessoas brancas aliadas à luta antirracista.

Das nove mostras e festivais analisados que compõem o cenário no Nordeste, seis afirmaram a presença de mulheres negras na produção e idealização desses espaços. São elas: EGBE – Mostra de Cinema Negro de Sergipe, idealizada por Luciana Oliveira e João Brazil e composta em sua maioria por mulheres negras, distribuídas nas demais funções; a MIMB - Mostra de Cinemas Negros Mohamad Bamba, com idealização e direção geral de Daiane Rosário, tendo toda a sua equipe formada por mulheres negras; a Mostra Quilombo de Cinema, produzida e idealizada pelo Mirante Cineclub e composta por Rose Monteiro, Lucas Litrento, Janderson Felipe, Maysa Reis e Beatriz Vilela; a Mostra de Cinema Negro Pilão, criada e produzida pela cineasta e pesquisadora Carine Fiúza; a Mostra de Cinema Negro de São Félix, idealizada e produzida por Luciana Brasil e Marvin Pereira; e, por fim, a Semana do Audiovisual Negro, que possui produção de Anna Andrade pela Tarrafa Produtora.

Podemos perceber que é bastante forte a presença de mulheres negras ocupando papéis de liderança nas mostras e festivais negros de cinema na região. Portanto, esse é um dado potente quando observamos que o cenário do cinema nacional, como um todo, ainda é dominado por homens, brancos, cis heterossexuais e do Sudeste como vem demonstrando os resultados de pesquisas desenvolvidos pelo Grupo de Estudo Multidisciplinar de Ações Afirmativas (GEMAA).²⁸ No que se refere à curadoria, de festivais de cinema no Brasil, por exemplo, segundo dados de pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares sobre Ações Afirmativas (GEMAA), homens brancos ainda representam 56,16%, enquanto mulheres negras ocupam 2,40% dessa função (MARTINS, 2018).

Outra questão colocada aos produtores era quanto à associação à APAN. Como já abordado, a APAN foi criada em 2016 por jovens cineastas negros que entendiam a importância de um espaço que pudesse representar os interesses dos cinemas negros perante órgãos públicos, fundações, instituições, ONGs e empresas, tanto no Brasil quanto no mundo. É, atualmente, a principal associação voltada ao desenvolvimento de

²⁸ O Grupo de Estudos Multidisciplinares e Ações Afirmativas (GEMAA), aponta em seus estudos “Raça e gênero no Cinema Brasileiro (2002-2014)” e “Boletim Gemaa 2: Raça e gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016)” a predominância de homens brancos ocupando espaços de poder na indústria do cinema nacional. As pesquisas podem ser acessadas por meio dos links: <https://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/> e <https://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>



ações afirmativas, públicas e privadas, para profissionais negros do setor audiovisual no Brasil.

Quando se realiza um festival, um filme ou qualquer outro produto audiovisual, há por trás disso uma extensa cadeia produtiva e, nesse sentido, a APAN defende a importância da diversidade racial desde a direção ao *catering*²⁹, da pesquisa à distribuição. Por isso, acreditamos na relevância de questionar se as pessoas das equipes de produção são associadas à APAN. De acordo com os dados obtidos nos formulários da pesquisa, em grande parte, os idealizadores e/ou profissionais que encabeçam as equipes sinalizam que fazem parte da APAN como associados.

Sobre a repercussão desses eventos nos locais onde são realizados, é interessante perceber o quanto as mostras e festivais investigados têm impactado positivamente as suas cidades e comunidades de origem, a partir de seus surgimentos, em contexto presencial, anterior à pandemia da Covid-19.

O ato de ir para um espaço – que geralmente não está localizado em áreas periféricas – para assistir filmes requer tempo e dinheiro (para condução, por exemplo), o que não é possível para todas as pessoas que se interessam por cinema. Muitos dos produtores que responderam ao formulário da pesquisa relataram mudanças na autoestima do público e dos profissionais negros. Assim, de acordo com os dados obtidos através do formulário, as pessoas passaram a se reconhecer nas filmografias e, conseqüentemente, a ter orgulho de serem negras. Outras, por sua vez, começaram a refletir acerca das suas realidades e entenderam que até com um orçamento pequeno é possível fazer bons filmes.

Quanto à pergunta: “Como você visualiza a mostra/festival nos próximos cinco anos?”, há uma diversidade dos relatos, mas que conversam entre si. Há um consenso entre os produtores de que a realidade atual não é muito esperançosa em relação ao planejamento do futuro. O contexto que justifica essa percepção é o já apontado neste artigo: poucos editais públicos são oferecidos à região Nordeste; nem toda empresa privada se interessa em eventos voltados à comunidade negra; e nem todo estado ou município é equitativo no repasse de financiamentos à cultura e à arte.

A preocupação com a incerteza de financiamentos está no discurso de todas as respostas recebidas pelos formulários desta pesquisa. No entanto, os produtores da EGBÉ têm pensado, por exemplo, em possibilidades de autogestão, “sem perder de vista” a necessidade de que precisam “sempre cobrar do Estado o investimento público que é de direito para a cultura”.

²⁹ Serviço de fornecimento de refeições coletivas para as equipes.



Outros desejos em comum nas respostas ficaram visíveis, tais como: a viabilidade de circulação das mostras e festivais pelo interior dos estados, quilombos e áreas mais periféricas; a possibilidade de mais ofertas de atividades formativas; além da vontade de que haja certa ampliação de intercâmbios com outros profissionais negros entre Norte e Nordeste. Esses aspectos caracterizam-se enquanto ferramentas indispensáveis à democratização do cinema.

Quando pessoas negras e racializadas de regiões periféricas e/ou interioranas passam a ter acesso ao cinema, as transformações acontecem. A antropóloga Adriana de Oliveira Silva (2020) explica que a curadoria é a construção de pontos de vista, sendo assim, o/a curador/a é artista, educador/a, pesquisador/a e tem em mãos o poder de reiterar ou desconstruir lógicas hegemônicas. É a curadoria, portanto, a principal responsável por possíveis aumentos na circulação dos filmes que, no geral, não chegam às salas de cinema comercial, como explica Martins (2018).

Foi questionado, no formulário, a respeito das curadorias: se elas eram fixas ou mudavam a cada ano, e quantos/as curadores/as eram negros/as. Oito das 54 mostras e festivais responderam: três delas afirmaram que possuíam uma curadoria convidada; duas que possuíam uma curadoria fixa e, além disso, contavam com convidados a cada edição; e três disseram que mantinham curadoria fixa.

Interessante perceber que a mostra EGBE relatou, no formulário, receber curadores convidados a partir de 2020, após entender “a importância de uma curadoria plural”, considerando no interior de suas “pluralidades pretas com recorte de gênero, território”. Em relação à questão racial dos curadores, oito dos representantes das nove mostras e festivais consultados demonstraram possuir em suas equipes a totalidade de pessoas negras, com exceção da Mostra Moã que contou com um curador negro e dois indígenas.

Por último, perguntamos sobre a quantidade de inscrições efetuadas tanto na primeira como na última edição de cada mostra e festival. Na maioria dos eventos, a primeira edição exibiu filmes convidados, e a partir da segunda foram abertos editais de inscrição, sendo o crescimento bastante notável.

Na terceira edição da Mostra Ousmane Sembene de Cinema, foram recebidas 223 inscrições, o que computou um total de 113 filmes a mais que a edição anterior; a Mostra Negritude Infinita, por sua vez, fez a primeira edição com filmes convidados e na edição posterior recebeu 160 inscrições; a Mostra Quilombo de Cinema Negro relatou que recebeu 71 inscrições na edição de estreia e 93 na última; a Mostra de Cinema Negro Pilão também teve aproximadamente 10 filmes convidados nos primeiros anos, mas, em 2021, recebeu 127 inscrições, das quais foram selecionadas 28; A EGBE, que



em sua primeira edição também optou por uma curadoria convidada, abrindo inscrições somente a partir da segunda edição, relata um grande crescimento de filmes, pois de acordo com suas respostas, receberam 54 inscrições na segunda³⁰ edição (2017), enquanto na sexta (2021) foram 154; A Mostra de Cinema Negro de São Félix obteve, também iniciou seu espaço-quilombo com filmes convidados, na segunda edição, 135 inscrições para a mostra de curtas e 39 para a mostra de videoclipes; a Semana do Audiovisual Negro não teve chamada na primeira edição, mas na seguinte as inscrições alcançaram o número de 235 filmes; a MIMB relatou 130 inscrições na edição de estreia e 282 na última realizada.

Tais crescimentos demonstram o que esses eventos têm feito em suas regiões: plantado motivações.

Conclusão

O *ajuntamento* dessas três pesquisadoras teve como principal intuito chamar para o diálogo. O cinema negro nasceu da necessidade de representar os *Brasis* que o cinema hegemônico (branco e) brasileiro não tem feito, e é perceptível a enorme contribuição não só para o cinema, a arte e cultura brasileira, mas para o pensamento negro contemporâneo.

Pode-se afirmar que o crescimento dos espaços-quilombos no Nordeste entre 2016 a 2021, é uma importante janela de circulação para filmes de direções negras. Esse aumento de mostras e festivais reflete-se no crescimento notável de produções por fortalecer uma cena negra audiovisual em seus estados, espaços de formações, debates e críticas voltados para públicos negros em diversas áreas da região. São espaços de grande valor para a autoafirmação dos cineastas, artistas e profissionais negros do audiovisual. Além disso, é importante salientar que através desses eventos, tanto os públicos negros e racializados quanto os brancos têm tido a oportunidade de avançar nas reflexões sobre racismo, suas imbricações e outras opressões.

Alimentadas pelas reflexões do conceito de quilombo apresentado por Beatriz Nascimento, atualmente associadas ao conceito de *QuilomboCinema* de Tatiana Carvalho Costa, refletimos que esses espaços-quilombos se apresentam no cenário do cinema brasileiro contemporâneo como fortes respostas a diversos tipos de opressões vivenciada pelas pessoas negras no atual momento político e econômico do país. São nos momentos de crise nacional que essas expressões de resistência cultural ficam ainda mais em evidência (NASCIMENTO, 2018).

³⁰ A primeira edição da EGBE – Mostra de Cinema Negro de Sergipe foi realizada com uma curadoria de filmes convidados.



A ausência de investimento financeiro na cultura no Nordeste implica no esforço dobrado desses quilombos, como relataram todos os produtores. É necessário recorrer a alternativas como a autossustentação para a continuidade de seus eventos de cinema. Essa dificuldade é reflexo da má distribuição econômica na sociedade brasileira, que acaba por concentrar as maiores rendas no eixo Rio-São Paulo. Combinado a isso, ainda permanece um pensamento colonizador e coronelista de boa parte dos governantes dos estados da região.

As desigualdades apresentadas neste trabalho, não apenas de raça, mas também de território, refletem em toda uma cadeia produtiva do cinema negro local. De acordo com as respostas do formulário, em 2020, com a aplicação da Lei Aldir Blanc, houve um impulso na cadeia produtiva desse cinema. A expectativa é que nas próximas edições dessas mostras e festivais haja um crescimento de filmes que foram financiados por aqueles editais públicos. Porém, entendemos que, até aqui, foi uma ação pontual por causa da pandemia da COVID-19, restando uma angústia para esses profissionais que não têm perspectivas de financiamentos públicos para os próximos anos.

Apesar do sistema hegemônico sustentado pelo racismo estrutural se manter persistente, dificultando o acesso de profissionais negros a financiamentos e reconhecimentos, esses espaços-quilombos continuam reagindo ao colonialismo cultural. Para a história é pouco tempo, mas para o cinema negro, não. Sempre tivemos ideias nas cabeças, o sistema que sempre operou para impedir que as câmeras chegassem nas nossas mãos.

Referências bibliográficas

AFROCENA: Entrevista com o cineasta Jeferson De. Locução de: Juliana Soul'sa, Gustavo Pereira e Petyta Reis. S.l: Spotify, junho de 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/45yt6dn0dbnqEAjai3z5lf?si=b8ea637219a8428a>.

Acessado em: 14 de junho de 2021.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 3 ed, 2006.

ALBUQUERQUE, Nycolas. "A imagem do nordeste inventada pela arte moderna e pelo cinema novo: discurso, redução e violência". In: CHAUD, E. (Orgs.). *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014

CARVALHO, N. dos S. "Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro". In CARVALHO, Noel; DE, Jéferson. *Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, N. S.; DOMINGUES, P. A. "Dogma feijoada a invenção do cinema negro brasileiro". *Revista brasileira de Ciências Sociais*, vol. 33, n. 96, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/339612/2018>. Acessado em: 01 de junho de 2021.



COSTA, Tatiana Carvalho. "QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras". In.: Catálogo Forum.doc, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2020_digital. Acessado em: 26 de janeiro de 2022.

CULTNE, Zózimo Bulbul Pt 1. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=GJeBa-yDEI>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

FERREIRA, Ceiça; SOUZA, Edileuza. P. "Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras". In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. 1ed. Campinas: Papirus Editora, 2017, p. 175-186.

FERREIRA, C. "Mulheres negras e (in)visibilidade: Imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)". (Tese de doutorado em Comunicação), Universidade de Brasília, Faculdade de comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM, Brasília, 2016.

FORCINE. Mapeamento de Diversidades nos Cursos de Cinema e Audiovisual do Brasil. 2021. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/mapeamento/e-book-1o-fase/>. Acessado em: 20 de janeiro de 2022.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. "O papel da representação". In.: *Cultura e Representação*. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016, p. 31-65.

hooks, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. Trad.: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LIMA, Nathali de Deus. *A afroreligiosidade nas narrativas de audiovisual do cinema negro brasileiro*. 2021. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais. CEFET, RJ, 2021.

LIRA, Samanta. "O cinema é minha contribuição para acabar com o racismo". Revista Continente, Recife, 28/05/2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-o-cinema-e-minha-contribuicao-para-acabar-com-o-racismo->. Acessado em: 15 de janeiro de 2022.

MARTINS, Cleissa Regina. "Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema". Boletim Gemma, n. 5, 2018. Disponível em: <http://gemma.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2019/08/Boletim-05-2018.pdf>. Acessado em: 14 de junho de 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. "Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões". Estudos avançados. São Paulo, v. 18, n. 50, 2004, p. 209-224. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acessado em: 5 de julho de 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.



NASCIMENTO, Beatriz; *Beatriz Nascimento: intelectual e quilombola*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

OLIVEIRA, Janaína. ““Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadado” aos dias de hoje”. In FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). *Encrespando* (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

QUEIROZ, Camile Holanda. *Eu ou ele? A figura do outro no cinema brasileiro pós-retomada*. 2016. 91f. - Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. Universidade Federal do Ceará, CE, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTOS, Andréa C; SANTOS, I. H. “Entrevista: Signos de Nordestinidade no Cinema Brasileiro”. *ComSertões - Revista de Comunicação e Cultura do Semiárido*, v. 1, 2017, p. 149-154.

SILVA, Adriana de Oliveira. “A curadoria negra nas artes visuais – caminhos de afirmação”. *Revista O Menelick 2º ato*, São Caetano do Sul, n. 21, p. 94-104, 2020.

SILVA, Tatiana Dias. “Ação afirmativa e população negra na educação superior: acesso ao perfil do discente”. In: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Texto para discussão*. Rio de Janeiro: Ipea, 2020. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2569.pdf. Acessado em: 01 de junho de 2021.

SILVA, Wagner. *Equidade e Televisão: O programa Mister Brau, da Rede Globo, e o estímulo à (re)construção do imaginário social do negro no Brasil*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – PUCRS -Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, RS.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Brasília.

VELASCO, Diogo Cavalcanti. “Genealogia das imagens do Sertão Nordestino Brasileiro: Uma Breve História”. *ComSertões - Revista de Comunicação e Cultura do Semiárido*, v. 1, 2017, p. 121-134.

Submetido em 22 de junho de 2021 / Aceito em 14 de dezembro de 2021.



Circuitos de exibição na Bahia: um balanço das mostras e festivais realizados entre 2016 e 2021

Clarissa Viana Matos de Moura¹

Filipe Brito Gama²

Everaldo Asevedo³

André Ricardo Araujo Virgens⁴

¹ Jornalista e doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (POSCOM-UFBA), com estágio doutoral na Université Paris 2 - Panthéon Assas. Integra o Observatório do Audiovisual Baiano. Possui especialização em Gestão Estratégica Pública pela Universidade Estadual de Campinas e mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.
Email: clarissa.viana@gmail.com.

² Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e Realizador Audiovisual. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE - UFF), mestre no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS - UFSCar), especialista em Gestão Cultural pelo Senac e graduado em Arte e Mídia na Universidade Federal de Campina Grande.
Email: filipebgama@gmail.com

³ Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (POSCOM-UFBA), com graduação no Bacharelado Interdisciplinar em Artes, com concentração em Cinema e Audiovisual, pela mesma instituição e em Direito pela Universidade Católica do Salvador. Pesquisador do Observatório do Audiovisual Baiano.
Email: everaldoasevedo@gmail.com

⁴ Produtor Cultural, pesquisador e doutorando e mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Coordenador do Observatório do Audiovisual Baiano.
Email: andre.arauj@gmail.com

**Resumo**

Este artigo tem como objetivo apresentar uma caracterização geral do circuito de mostras e festivais na Bahia entre 2016 e 2019. Após a realização de um breve apanhado histórico sobre a constituição desse segmento no estado, apresentaremos impressões sobre o perfil de mostras e festivais realizados no período do recorte, a partir de categorias como local de realização, perfil temático, perfil de financiamento e continuidade das propostas. Na sequência, apresentaremos considerações preliminares sobre o ano de 2020 e o primeiro semestre do ano de 2021, trazendo reflexões sobre o impacto da pandemia e das medidas de isolamento social neste segmento na Bahia.

Palavras-chave: mostras e festivais; exibição cinematográfica; difusão; Bahia.

Abstract

This article aims to present a general characterization of film festivals held in Bahia in recent years. After conducting a brief historical overview of this segment in the state, we will present impressions on the profile of film festivals held between 2016 and 2019, based on categories such as venue, thematic profile, financing profile and continuity of the proposals. Furthermore, we will present preliminary considerations on the year 2020 and the first half of the year 2021, bringing reflections on the impact of the pandemic and the measures of social isolation in this segment in Bahia.

Keywords: movie festivals; theatrical exhibition; diffusion; Bahia



Apresentação

Dentro do segmento audiovisual, as mostras e festivais ocupam importantes espaços, que vão desde o lançamento de novas obras à difusão de filmes com menor circulação comercial, à formação de públicos (especialmente em cidades/locais sem salas de cinema) e ao fomento à crítica cinematográfica. Como comentam Antônio Leal e Tetê Mattos, os festivais são “vitrines naturais” para o produto audiovisual brasileiro e, além da exibição, podem promover também

“[...] formação, reflexão, promoção, intercâmbio cultural, diversidade, articulação política e setorial, reconhecimento artístico, ações de caráter social, geração de emprego e renda, além de um crescente ambiente de negócios”. (2010: 73)

Especialmente na Bahia, que conta com uma produção audiovisual crescente nos últimos anos, acreditamos que entender como essas janelas se materializam e traçar um panorama de sua longevidade ou interrupção, de sua distribuição geográfica, de sua abrangência temática, de suas formas de sobrevivência é fundamental no processo de fortalecimento do setor audiovisual local.

Assim, neste artigo, traremos dados e reflexões sobre mostras e festivais baianos⁵. Inicialmente, faremos um breve apanhado histórico, apresentando momentos e iniciativas importantes para a consolidação desse segmento no estado. Na sequência, partiremos para a realização de uma série de reflexões mais específicas sobre esse segmento, a partir de um recorte temporal localizado entre 2016 e o primeiro semestre de 2021. Nosso ponto de partida é a base de dados do Kinoforum, que publica anualmente, desde 2016, dados compilados por Paulo Vitor Luz Corrêa acerca de todas as mostras e festivais ocorridos no Brasil (CORRÊA, 2017; 2018; 2019; 2020) e que configura uma valiosa fonte de informações sobre esse segmento.

Vale reforçar que Corrêa utiliza como critério principal no seu processo de triagem/catalogação o fato de a mostra/festival ter aberto inscrições para obras. Entendemos, contudo, que, com esse critério, acabam sendo excluídas edições de mostras importantes realizadas no estado, como a maioria das edições da Mostra Cinema Conquista – que realizou, muitas vezes, processos de seleção curatorial sem abertura de inscrições. Assim, preferimos fazer ajustes ou acréscimos pontuais a partir do material disponibilizado por Corrêa, incluindo algumas edições de atividades continuadas que não se encontravam em seu levantamento e excluindo algumas

⁵ Uma versão preliminar, e reduzida, deste estudo foi publicada num formato de boletim temático, abordando, apenas, dados do período entre 2016-2019.



iniciativas da área de artes integradas e/ou que se enquadravam mais como atividade formativa do que como mostra/festival propriamente dito.

Assim, a partir dessa filtragem e categorização de informações, traremos reflexões sobre quantas novas mostras e festivais foram criados no estado no período analisado, quais são os principais municípios onde são realizadas(os), seus principais perfis temáticos e suas fontes de financiamento. Vale reforçar também que consideramos somente mostras e festivais produzidos e realizados exclusivamente na Bahia, não englobando aqueles que sejam de realização interestadual, não capitaneados, efetiva e unicamente, por produtores(as)/curadores(as) baianos(as).

Por fim, também traremos reflexões sobre os anos de 2020 e o primeiro semestre de 2021, com a perspectiva de realizarmos uma análise inicial sobre os impactos da pandemia e das medidas de isolamento social nessas iniciativas, incluindo processos de descontinuidade, virtualização e financiamento através da Lei Aldir Blanc. Essa escolha deve-se especialmente porque esse período é marcado por intensas mudanças no campo das mostras e festivais no Brasil e no mundo, já que esses eventos conviveram (e ainda convivem) com severas transformações na forma de organizar e executar suas ações nunca antes vistas: diante das demandas sanitárias e da necessidade de distanciamento social provocadas pela pandemia de Covid-19, essas ações – que, como tantas outras, tradicionalmente acontecem em espaços coletivos (cinemas, centros culturais, auditórios, teatros etc.), com filmes exibidos em tela grande para uma vasta e diversa audiência – passaram a acontecer de forma virtual.

Mostras e festivais na Bahia: notas históricas

O presente texto tem como objetivo mapear e analisar o cenário das mostras e festivais em território baiano entre 2016 e o primeiro semestre de 2021, buscando compreender as dinâmicas locais e as transformações ocorridas no estado, do presencial ao virtual. A Bahia possui relevante histórico em relação às experiências voltadas ao circuito alternativo de exibição, isto é, mostras, festivais, cineclubes, salas de arte, entre outras ações. A pesquisadora Izabel de Fátima Cruz Melo⁶ pesquisou parte dessas ações, em especial a Jornada de Cinema da Bahia, a mais duradoura existente no estado, com 39 edições ocorridas entre 1972 e 2012, tendo Guido Araújo como idealizador e organizador do evento desde a primeira ação (2009: 17).

A Jornada surge em uma década que contou com o início de outros eventos nacionais de destaque atuantes até hoje, como o Festival de Gramado (49ª edição em

⁶ Autora da dissertação de mestrado “Cinema é mais do que filme’: Uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 70” (2009) e da tese de doutorado “Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiências na Bahia (1968-1978)” (2018).



2021), a Mostra de Cinema de São Paulo (45ª edição em 2021), Festival Sesc Melhores Filmes (47ª edição em 2021) e Festival Guarnicê de Cinema (44ª edição em 2021), surgidos após o tradicional Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1965, o mais antigo em atividade, que em 2021 teve sua 54ª edição.

Antes da Jornada, há referências ao 1º Festival de Cinema da Bahia, que ocorreu em Salvador entre 22 e 28 de outubro de 1962, reunindo importantes personalidades da época e organizado por Orlando Senna, com a programação de diversos filmes brasileiros no Cine Guarani⁷ (RAMOS, 2021). Outra ação mais antiga, e com o mesmo nome, foi o 1º Festival de Cinema da Bahia, organizado por Walter da Silveira e promovido pelo Clube de Cinema da Bahia, de que Silveira estava à frente, realizado entre 28 de abril e 6 de maio de 1951. Teve exhibições matinais no Cinema Liceu e noturnas no Cine-Teatro Guarani, e uma programação composta por filmes nacionais e internacionais de onze países diferentes, além de atividades de formação a partir de conferências com críticos e realizadores brasileiros (NOGUEIRA, 2018; D'AMORIM JUNIOR, 2020). Sobre essa iniciativa, a pesquisadora Cyntia Nogueira ainda aponta que o evento:

(..) terá um impacto importante na formação de uma cultura cinematográfica local, bem como de uma primeira geração de críticos e realizadores, conectando Salvador a uma cena emergente da crítica e do cinema independentes no Rio de Janeiro e em São Paulo, que ganhará corpo ao longo da década através de encontros, congressos, jornadas, simpósios, convenções, debates, festivais nacionais e internacionais. (2018: 88)

Mas é a partir dos anos 1990 que há forte crescimento do número de festivais em todo o país (LEAL; MATTOS, 2007: 11), inclusive na região Nordeste, constituindo o que a citada publicação indica como o “boom dos Festivais no Brasil”, experiência consolidada na década seguinte. Segundo informações do texto “Festivais Audiovisuais: Diagnóstico Setorial 2007 – Indicadores 2006” (LEAL; MATTOS, 2007), em 1999 foram mapeados 38 eventos no país, e, em 2006, o número cresceu para 132. O documento “Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais” (LEAL; MATTOS, 2011) mostra que o número de festivais continuou crescendo nos anos seguintes, com 217 em 2007, 231 em 2008, e 243 em 2009. Em 2011, este número caiu para 141 festivais, mas voltou a crescer em 2014, com 250 eventos, e em 2015, com 318 (VIEIRA; GUSMÃO, 2017: 40).

⁷ Mais informações sobre o evento podem ser encontradas no texto “Primeiro festival de cinema da Bahia celebrou os 50 anos do jornal A TARDE”, escrito por Cleidiana Ramos em 2021 na coluna “A Tarde Memória”, do jornal *A Tarde*.



Com relação à Bahia, Gusmão e Cotrim (2020) destacam o surgimento do Festival 5 Minutos, em Salvador, nos anos 1990, mas cujo efetivo crescimento se dá a partir dos anos 2000. Foram mapeados quatro eventos em 2005 e cinco em 2006⁸, um índice baixo considerando o número de municípios baianos (LEAL; MATTOS, 2007: 23). Em 2007, este número cresceu para nove eventos e, em 2009, para dez (LEAL; MATTOS, 2011: 23). As pesquisadoras Mariella Pitombo Vieira e Milene de Cássia Silveira Gusmão indicam, a partir das informações da pesquisa “Circuitos alternativos de exibição: um mapeamento a partir das políticas públicas de incentivo para cineclubes, mostras e festivais na Bahia contemporânea”:

a realização, entre 2003 e 2014, de 48 festivais e mostras de cinema na Bahia, cujos perfis, estruturas e dimensões denotam a variedade desses eventos. Constatou-se que, mediante o incremento do financiamento público, alguns desses eventos consolidaram-se e passaram a figurar no calendário cultural do estado, produzindo experiências criativas que, além de viabilizar práticas de consumo cinematográfico em espaços alternativos aos do grande mercado exibidor, também possibilitam regimes de profissionalização e de formação cultural. (2017: 37)

Dentre os eventos surgidos nesse período, podem-se destacar festivais e mostras que aconteceram não apenas em Salvador, mas com considerável presença no interior da Bahia. Gusmão e Cotrim (2020) destacam alguns desses festivais e mostras, como o Panorama Internacional Coisa de Cinema, iniciado em 2003, em Salvador, a Mostra Cinema Conquista, com a primeira edição em 2004, em Vitória da Conquista, o Arraial Cine Fest, no distrito de Arraial D’Ajuda, em Porto Seguro, o Vale Curtas, surgido em 2007 e acontecendo entre Juazeiro e Petrolina (Pernambuco) – mas que foi descontinuado em meados dos anos 2010 –, o CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira, com sua primeira edição em 2010, em Cachoeira, o FECIBA - Festival de Cinema Baiano, iniciado em 2011, em Ilhéus, entre tantos outros. Percebe-se, nesse conjunto de eventos, ampla diversidade geográfica e temática, cenário que continua nos anos seguintes, conforme analisaremos adiante.

Contextualização das mostras e festivais baianos (2016-2019)

⁸ Os eventos realizados em 2006 foram: Jornada de Cinema da Bahia, Mostra Cinema Conquista, Arraial Cine Fest, Festival Latino-americano de Vídeo Ambiental da Chapada Diamantina e o Festival Integrado de Cinema Universitário, em seu primeiro ano

Para entendermos o *locus* das mostras e festivais baianos no período compreendido entre os anos de 2016 a 2019, acreditamos ser importante brevemente situar esses eventos dentro do cenário nacional e regional. Paulo Corrêa (2017; 2018; 2019; 2020) aponta que foram realizadas, no Brasil, pouco mais de 300 mostras e festivais a cada ano desse lapso temporal (tabela 01). Numa apuração geográfica, a Região Nordeste é a que abriga a segunda maior quantidade dessas iniciativas, atrás apenas da Região Sudeste. Nesse contexto, vale chamar a atenção para o ano de 2018, quando houve um salto de 71 (em 2017) para 89 eventos realizados na região.

Região/Ano	2016	2017	2018	2019
Sudeste	146	169	145	154
Nordeste	71	71	89	78
Sul	47	49	57	52
Centro-Oeste	28	38	35	36
Norte	14	12	15	10
Brasil	306	339	341	330

Tabela 01: Distribuição anual de mostras/festivais realizados no Brasil por região (2016 a 2019). Fonte: Elaboração própria a partir de revisão de CORRÊA (2017; 2018; 2019; 2020).

Dentro do cenário nordestino, a Bahia tem se mantido constantemente como um dos estados que contam com o maior quantitativo de eventos com esse perfil (tabela 02), em patamares similares ao Ceará (60 eventos cearenses *versus* 61 eventos baianos, entre 2016 e 2019) e, geralmente, atrás de Pernambuco (que conta com um total de 81 eventos no período analisado). Chama-nos a atenção, inclusive, que a Bahia é um dos estados com maior variação na quantidade de eventos realizados por ano, oscilando de 10, em 2016, a 21, em 2018 – valores que correspondem aos picos de baixa e alta no período analisado.

	Estados/Ano	2016	2017	2018	2019
1	Pernambuco	19	20	22	20
2	Ceará	13	16	14	17
3	Bahia	10	14	21	16
4	Rio Grande do Norte	5	4	9	7
5	Paraíba	14	7	10	5
6	Alagoas	4	4	4	4
-	Sergipe	3	3	3	4



8	Maranhão	2	2	4	3
9	Piauí	1	1	2	2
Total		71	71	89	78

Tabela 02: Distribuição anual de mostras/festivais realizados nos estados da Região Nordeste (2016 a 2019). Fonte: Elaboração própria a partir de revisão de CORRÊA (2017; 2018; 2019; 2020).

Com base nesses números, especialmente quando comparados, por exemplo, aos do estado de Pernambuco, que mantém uma constância na quantidade de mostras e festivais realizados ao longo do mesmo período, percebemos indícios de certa irregularidade na manutenção desses eventos na Bahia, algo que abordaremos mais precisamente na próxima seção.

Edições

Conforme vimos, a realização de mostras e festivais na Bahia é marcada por uma acentuada variação na quantidade de eventos ocorridos a cada ano. Ao analisarmos a criação de novos eventos desse segmento, podemos perceber mais claramente os motivos dessa variação.

Edição	2016	2017	2018	2019
Primeira edição	2	5	10	0
Evento continuado	8	9	11	16
Total	10	14	21	16

Tabela 03: Distribuição anual de mostras/festivais realizados na Bahia, considerando-se a edição (2016 a 2019). Fonte: Elaboração própria a partir de revisão de CORRÊA (2017; 2018; 2019; 2020).

Como podemos observar na tabela 03, o aumento gradativo do número de festivais realizados na Bahia entre os anos de 2016 e 2018 pode ser associado ao aumento no número de novas iniciativas, que culminou com 10 novos eventos realizados em 2018 (aproximadamente metade do número total de mostras e festivais registrados), elevando, assim, o total daquele ano para os 21 computados. Em contrapartida, em 2019 não se registrou nenhuma mostra ou festival baiano sendo realizado em sua primeira edição.

Além do crescimento no número de mostras e festivais realizados em sua primeira edição entre 2016 e 2018 e sua interrupção em 2019, é importante notarmos também que, na Bahia, durante o período analisado, somente dois eventos superaram a décima edição, o Panorama Internacional Coisa de Cinema e a Mostra Cinema Conquista, conforme vemos nas listas de mostras e festivais realizados no estado ano



a ano que constam como Anexo deste artigo, ressaltando-se que, em 2019, o Arraial Cine Fest – Festival Internacional de Cinema e Vídeo e o Curta 5 – Festival Estudantil de Curtas atingiram sua 10ª edição.

Por fim, analisando a continuidade dos eventos, percebemos que apenas cinco deles ocorreram em todos os anos – o Panorama Internacional Coisa de Cinema, o Curta 5 - Festival Estudantil de Curtas, o Cine Virada - Festival de Cinema Universitário da Bahia, a Mostra de Filmes Educa7 Minutos e a Mostra de Cinema Cine Horror – e que dois eventos sofreram interrupção em apenas um ano – a Mostra Cinema Conquista (que não ocorreu em 2016) e o Arraial Cine Fest (que não teve edição realizada em 2017). É importante ressaltar, ainda, que, dos cinco eventos que não tiveram interrupção no período, três são vinculados, de alguma forma, a instituições ou órgãos ligados à área de educação: o Curta 5, ao IFBA (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia); o Cine Virada, ao Pet/Cinema da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia); e o Educa7, à Secretaria da Educação de Lauro de Freitas.

Local de realização

Além das questões relativas à (in)constância na quantidade de mostras e festivais realizados na Bahia, é importante localizar as cidades onde esses eventos ocorrem e como se distribuem geograficamente no território baiano.

Município	2016	2017	2018	2019	Total por Município
Salvador	2	6	8	5	21
Vitória da Conquista	1	3	3	3	9
Cachoeira	2	2	3	2	9
Porto Seguro	1	0	2	2	5
Lauro de Freitas	1	1	1	1	4
Feira de Santana	1	0	1	0	2
São Francisco do Conde	0	0	1	1	2
Luís Eduardo Magalhães	0	0	1	1	2
Pau Brasil	0	1	0	0	1
Intermunicipal	2	1	1	1	5
Total por ano	10	14	21	16	

Tabela 04: Distribuição geográfica de mostras/festivais realizados na Bahia (2016 a 2019).

Fonte: Elaboração própria a partir de revisão de CORRÊA (2017; 2018; 2019; 2020)



De acordo com o levantamento realizado (tabela 04), percebemos a predominância de Salvador, seguida de Vitória da Conquista e de Cachoeira, como as cidades que mais abrigaram mostras e festivais baianos entre 2016 e 2019. Ressalta-se que a capital baiana concentrou praticamente metade dos eventos ocorridos no período, abrigando 25 do total de 61 edições de mostras e festivais computadas (considerando-se que, na categoria intermunicipal, os eventos registrados nesse período são o CachoeiraDoc e o Panorama Internacional Coisa de Cinema, que ocorreram em Salvador e Cachoeira).

Acreditamos que a participação expressiva das cidades de Vitória da Conquista e Cachoeira tem relação direta com a presença de cursos de graduação em Cinema e Audiovisual em ambas as cidades – na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), respectivamente. É interessante notarmos também que, a partir de 2018, mais cidades baianas passaram a abrigar mostras e festivais, que se estabeleceram em Luís Eduardo Magalhães, São Francisco do Conde e Porto Seguro, oportunizando, assim, uma maior circulação de obras e ampliando a possibilidade de conexão desses eventos com públicos mais amplos.

Contudo, se imaginávamos que a realização de mostras e festivais poderia contribuir com a difusão de obras em cidades que não contam com circuito comercial de salas de exibição, percebemos que essa é uma verdade parcial. Dentre todos os municípios baianos que foram sede de algum evento desse tipo entre 2016 e 2019, apenas três não possuíam sala de cinema registrada na Ancine (Agência Nacional do Cinema): Lauro de Freitas, Pau Brasil e São Francisco do Conde.

Perfil temático

Outro elemento de análise nas mostras e festivais é seu perfil temático, que tem demonstrado um constante acolhimento da diversidade ao longo dos anos, como podemos ver no quadro abaixo.

Perfil temático	2016	2017	2018	2019
Geral	2	3	4	4
Documentário	1	1		
Estudantil	2	2	3	3
Cinema Baiano	1	0	0	0
Universitário	1	1	3	3
Cinema Nordestino	1		1	0
Cinema Fantástico	1	1	1	1



Indígena	1	2	0	0
<i>Video Mapping</i>	0	1	1	0
Filmes dirigidos por realizadoras mulheres	0	2	3	1
Filmes dirigidos por realizadores(as) negros(as)	0	0	2	2
Periferias	0	0	1	
Infanto-juvenil	0	1	2	2

Tabela 05: Distribuição por perfil temático de mostras/festivais realizados na Bahia (2016 a 2019). Fonte: Elaboração própria a partir de revisão de CORRÊA (2017; 2018; 2019; 2020).

Em que pese haver um predomínio de mostras e festivais baianos que adotam uma temática mais geral em sua curadoria, exibindo curtas, médias e longas-metragens sem um recorte temático mais específico, entendemos ser importante notar que, especialmente a partir dos anos de 2017 e 2018, começaram a surgir eventos na Bahia que adotam agendas temáticas mais específicas e diversas, como a indígena, a de filmes dirigidos por realizadoras mulheres ou negros(as), a infanto-juvenil e a de periferias.

Além da maior diversidade temática no perfil das mostras e festivais baianos no período estudado, notamos ainda, a partir de 2018, que houve um aumento na quantidade de mostras e festivais estudantis/universitários no estado, provavelmente também impulsionados pela consolidação dos cursos superiores de Cinema e Audiovisual existentes na Bahia e pela construção de espaços de difusão nesses ambientes. Por fim, ressaltamos que essa divisão foi realizada baseando-se no perfil curatorial principal da mostra ou festival, mas é importante salientar que algumas das iniciativas lançam mão de mais de um desses marcadores, a exemplo do Poca Zói - Festival de Cinema do Sudoeste Baiano, em Vitória da Conquista, que engloba cinema universitário (aqui entendida como categoria principal) e cinema nordestino (entendida como categoria secundária).

Fontes de financiamento e estratégias de realização

No que tange às fontes de financiamento das mostras e festivais baianos no período analisado, dentre os 61 eventos catalogados, identificamos três estratégias principais para a viabilização dos projetos: a) financiamento público, através de editais e leis de incentivo fiscal; b) vinculação a instituições da área de educação,

especialmente projetos de pesquisa e/ou extensão universitárias; e c) projetos viabilizados com apoios e parcerias locais de menor porte.

Fonte	Qtde
Editais e chamadas públicas	21
Instituições de ensino	23
Sem apoio de editais	17
Total	61

Tabela 06: Estratégias para viabilização dos projetos (2016-2019). Fonte: Elaboração própria.

Analisando a tabela 06, percebemos um equilíbrio em relação às estratégias para viabilização dos projetos. De um lado, identificamos um aumento significativo, a partir de 2018, de projetos vinculados diretamente a instituições de ensino públicas, especialmente universidades e institutos federais. Por outro lado, um grande número de iniciativas foi viabilizado sem aportes de editais públicos, tornando-se possíveis pelo acionamento de redes de parcerias locais e por motivações pessoais. Por fim, apenas um terço dos projetos conseguiram acessar recursos através de mecanismos institucionais de financiamento à cultura.

Em relação ao financiamento público, o Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA) ocupa um lugar central nesse processo. Em nosso levantamento, identificamos 17 projetos que contaram com acesso a esse mecanismo, representando 28% do escopo estudado. Também percebemos que a descontinuidade no lançamento de editais pelo Fundo de Cultura acaba impactando o volume de projetos realizados: em 2019, por exemplo, o FCBA só aparece por conta dos dois projetos de festivais financiados pela linha de apoio a eventos calendarizados lançado em 2016 (em 2017 e 2018 não foram lançadas chamadas gerais do FCBA, o que certamente trouxe impactos para a continuidade na realização de mostras e festivais locais).

Além do Fundo de Cultura, também foram acessadas a Lei Rouanet, o Fazcultura (linha estadual de financiamento de projetos a partir de incentivos fiscais) e o edital intitulado “Arte Todo Dia”, da Fundação Gregório de Mattos (Prefeitura Municipal de Salvador). Em apenas um caso foi detectado o acesso a mais de um edital/chamada pública, simultaneamente, para a realização do mesmo - viabilizado com o acúmulo entre FCBA e Lei Rouanet. Os dados referentes a essa fonte de financiamento aparecem sistematizados na TABELA 07.

Fonte	Qtde
-------	------



FCBA	17
Fazcultura	2
Lei Rouanet	2
Arte Todo Dia - Ano 3	1
Fundo Setorial do Audiovisual	2

Tabela 07: Mecanismos de financiamento acessados por mostras e festivais baianos. Fonte: Elaboração própria.

O montante total captado por esses projetos, através dos mecanismos citados anteriormente, foi de quase R\$ 4 milhões, com uma média de R\$ 978 mil/ano – distribuídos anualmente conforme dados consolidados na tabela 08. Esse valor é relativamente baixo quando comparado com o direcionado para o campo da produção, que atingiu o percentual de 75,16% do valor global investido no audiovisual baiano analisando-se o intervalo entre 2008 e 2018, conforme aponta a pesquisa intitulada “Audiovisual Baiano: pesquisa e análise de mercado” (ARAUJO *et al*, 2019).

Montantes Investidos	Valores
2016	R\$ 761.265,00
2017	R\$ 1.173.262,00
2018	R\$ 1.311.616,00
2019	R\$ 665.280,00
Total	R\$ 3.911.423,00

Tabela 08: Montante captado (em reais) através de chamadas públicas por ano (2016-2019). Fonte: Elaboração própria.

Esse valor de R\$ 3.911.423,00 apresentado na tabela 08 leva em consideração apenas o que foi captado através de chamadas públicas, não se considerando, neste cômputo, investimentos próprios, patrocínios diretos sem intermediação de leis de incentivo fiscal e parcerias.

Por fim, vale reforçar que, no ano de 2019, foi lançado um edital setorial de audiovisual pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, com recursos do FCBA, mas o montante direcionado por essa chamada pública não é contabilizado na TABELA 08, tendo em vista que os projetos financiados por ela foram realizados a partir de 2020 e são objeto de análise na próxima seção deste artigo, dadas as peculiaridades que trataremos a seguir.

Mostras e festivais na Bahia em 2020/2021



O advento da pandemia de Covid-19 acarretou impactos significativos em todos os setores da sociedade, ao impor a adoção de medidas de distanciamento social para conter a propagação do vírus, o que reverberou diretamente, por óbvio, na realização de eventos e atividades culturais. Em razão dessas medidas e acompanhando o que acontecia em escala global, a realização de mostras e festivais baianos, ao longo de todo o ano de 2020 e durante o primeiro semestre de 2021, foi diretamente impactada, seja pelo cancelamento de eventos agendados para acontecer em 2020, seja pela sua realização na modalidade online, ou ainda pelo seu adiamento para momento posterior. Por força dessas circunstâncias atípicas que tiveram seus efeitos sentidos no setor cultural e de produção de eventos, entendemos que a análise das mostras e festivais baianos ocorridos no ano de 2020 e no primeiro semestre de 2021 deve ser realizada de modo apartado, à luz de suas peculiaridades e dos impactos experimentados por este setor.

O primeiro aspecto que consideramos relevante destacar é o processo de virtualização das iniciativas. Nathan Cirino e Kleyton Canuto, ao analisarem um conjunto de festivais brasileiros em 2020, observam que a maior parte desses eventos estabeleceram forte relação com o ambiente virtual, considerando ainda que alguns foram cancelados e outros articularam a programação online com experiências híbridas “[...] entre as novas mídias e métodos antigos de exibição como os cine *drive-ins* e programações de TV” (2021: 282). Todas as 32 ações entre 2020 e junho de 2021 foram realizadas em formato virtual. Identificamos apenas um evento – o CachoeiraDoc – que realizou algum tipo de ação presencial de pequeno porte, paralela às atividades online, em dezembro de 2020, com a exibição de 10 filmes de sua programação.

O segundo dado que nos chama a atenção é a flagrante oscilação na continuidade dos eventos ocorridos. Conforme vemos na TABELA 09, realizaram-se apenas oito mostras e festivais baianos ao longo de todo o ano de 2020, número correspondente a metade dos 16 eventos contabilizados em 2019, mas a um terço da quantidade de mostras e festivais ocorridos somente no primeiro semestre de 2021, em que se registraram 24 eventos dessa natureza.

Edição	2019	2020	2021
Primeira edição	0	1	5
Evento continuado	16	7	19
Total	16	10	13

Tabela 09: Distribuição anual de mostras/festivais baianos, considerando-se a edição (2020 e primeiro semestre de 2021). Fonte: Elaboração própria.

Ao analisarmos os dados acima em seu contexto histórico, levantamos algumas hipóteses sobre fatores que podem ter sido determinantes para a oscilação constatada: a expectativa inicial acerca da possibilidade de realização presencial dos eventos ainda em 2020 – caso a pandemia fosse efetivamente controlada em tempo para a retomada das atividades econômicas – e, em consequência dessa expectativa, o atraso na decisão de realização do evento em modalidade online – que levou ao adiamento de algumas edições agendadas para ocorrerem em 2020, com presença de público e de artistas, diretores e produtores convidados, para o ano de 2021.

Uma variável que nos aponta o impacto da pandemia na realização de festivais em 2020 é percebida quando verificamos a quantidade de iniciativas financiadas através do Edital Setorial de Audiovisual 2019, do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA), que não foram executados em 2020: de oito projetos aprovados, dois foram executados ainda em 2020, dois no primeiro semestre de 2021 e quatro ainda não foram executados. Os aspectos relacionados ao financiamento das iniciativas serão abordados mais adiante.

A descontinuidade na realização de mostras e festivais baianos em 2020 e a concentração de sua realização, na modalidade online, no primeiro semestre de 2021 também refletiram na descontinuidade e na diversidade do perfil temático dos eventos efetivamente realizados, conforme podemos verificar na TABELA 10.

Perfil temático	2019	2020	2021
Geral	4	0	7
Documentário	0	1	0
Estudantil	3	1	0
Cinema Baiano	0	0	1
Universitário	3	1	1
Cinema Nordestino	0	0	2
Cinema Fantástico	1	1	0
Indígena	0	0	2
Curtas-metragens		1	0
Filmes dirigidos por realizadoras mulheres	1	0	1
Filmes dirigidos por realizadores(as) negros(as)	2	1	3



Filmes Africanos		0	1
Filmes sobre cinemas de rua		1	0
Filmes feitos com celular		1	0
Cinema Socioambiental		0	1
Infanto-juvenil	1	0	3
Animação		0	2
Total		8	24

Tabela 10: Distribuição por perfil temático de mostras/festivais baianos (2020 e primeiro semestre de 2021). Fonte: Elaboração própria.

Chama-nos a atenção, particularmente, a não realização de mostras e festivais com temática infanto-juvenil ou voltados à exibição de filmes dirigidos por realizadoras mulheres em 2020, tradicionais no calendário de eventos estadual – e retomados no primeiro semestre de 2021, quando ocorreram três eventos de temática infanto-juvenil e um com exibição exclusiva de filmes dirigidos por realizadoras.

Em 2021, no que tange a uma maior diversidade dos eventos realizados, constatamos também a retomada de perfis temáticos ausentes há certo tempo dentre as mostras e festivais baianos, a exemplo dos eventos dedicados exclusivamente à animação, dos quais dois ocorreram no primeiro semestre de 2021, e ao cinema socioambiental, com um evento contabilizado. Entendemos ser importante ressaltar ainda que, no que diz respeito à diversidade de perfis temáticos de mostras e festivais baianos, o financiamento público a partir do Programa Aldir Blanc Bahia possibilitou a retomada da realização, no primeiro semestre de 2021, de eventos que há muito não integravam o calendário de mostras e festivais no estado, a exemplo do FECIBA – Festival de Cinema Baiano, cuja edição anterior havia ocorrido em 2016, e do Animaí! - Encontro Baiano de Animação e Games, que não era realizado desde o ano de 2010. Da mesma forma, é importante reforçar que, através desse mecanismo de financiamento, cinco novos eventos contaram com suas primeiras edições.

Em relação às estratégias de financiamento, dentre os oito eventos realizados em 2020, identificamos um perfil similar ao encontrado nos anos anteriores: dois foram financiados através de editais públicos (no caso, o Fundo de Cultura do Estado da Bahia); dois são vinculados a instituições da área de educação; e quatro projetos foram viabilizados com apoios e parcerias locais de menor porte.

Já em relação aos 24 eventos realizados em 2021, 19 foram realizados através da Lei Aldir Blanc; dois com recursos do Fundo de Cultura do Estado da Bahia; dois



projetos foram viabilizados com apoios e parcerias locais de menor porte; e um era vinculado a instituição da área de educação.

Fonte	Qtde
Editais e chamadas públicas	23
Instituições de ensino	03
Sem apoio de editais	06
Total	32

Tabela 11: Estratégias para viabilização dos projetos (2020-2021). Fonte: Elaboração própria.

Em relação ao volume de recursos aportados para a viabilização dessas iniciativas, no ano de 2020, foram R\$ 250 mil captados pelos dois eventos que contaram com apoio através de editais públicos (FCBA); e, em 2021, o aporte total foi de R\$ 2.829.630,00, sendo R\$ 149.630,00 através do FCBA e R\$ 2.680.000,00 através da Lei Aldir Blanc, valores sintetizados na tabela a seguir.

Montantes Investidos	Valores
2020	R\$ 250.000,00
2021	R\$ 2.829.630,00
Total	R\$ 3.079.630,00

Tabela 12: Montante captado (em reais) através de chamadas públicas por ano (2020 até primeiro semestre de 2021). Fonte: Elaboração própria.

Assim, apesar de ser um período marcado pela continuidade de ações emergenciais de suporte ao setor, o ano de 2021, mesmo com dados parciais, trouxe o maior volume de iniciativas deste segmento realizadas num único ano (24) e o maior volume de recursos direcionados para elas (pouco mais de R\$ 2,8 milhões).

Considerações finais

Pensar o processo de diálogo de obras cinematográficas com seus públicos é fundamental para o fortalecimento do setor audiovisual e a consolidação de um ciclo estruturado em torno de diferentes elos complementares: produção, distribuição,



exibição, acesso e preservação dessas obras. As mostras e festivais ocupam papel central nessa cadeia, constituindo um circuito fundamental para o audiovisual brasileiro.

Contudo, percebemos que esse campo ainda é relativamente frágil no estado da Bahia, especialmente em relação ao volume de iniciativas realizadas, mesmo quando comparamos a outros estados do Nordeste com volume de produção similar, como Pernambuco e Ceará. Outro indício dessa fragilidade é a existência de poucos festivais longevos, uma vez que apenas quatro iniciativas com 10 edições ou mais permaneciam ativas em 2019. Nesse sentido, cabe aqui a menção a importantes eventos baianos, ocorridos na capital, como a Jornada Internacional de Cinema da Bahia (criada em 1972 como I Jornada Baiana de Curta-Metragem) e o Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual (criado em 2004, e posteriormente denominado Cine Futuro), que foram descontinuados.

Ressaltamos, porém, que a existência de muitas iniciativas novas, especialmente a partir de 2018, aponta para um potencial de crescimento que precisa ser devidamente fomentado. Além de espaços de apresentação das produções realizadas localmente, permitindo assim que a população de localidades com menor acesso às salas de cinema e à difusão cinematográfica não comercial se vejam em tela, essas experiências também incentivam outros agentes culturais, inclusive alunos e egressos das instituições educacionais, a realizarem ações de exibição em outras cidades do estado.

Nesse contexto, é interessante notar o papel das instituições de ensino técnico e universitário no processo de estruturação de iniciativas desse perfil, algo que mereceria um olhar mais atento da gestão pública de cultura, numa perspectiva de fortalecimento da interface com o campo da educação.

Também é importante ressaltar que a pandemia de Covid-19 e o conseqüente isolamento social colocaram outros desafios para esses eventos, obrigando produtores(as) de mostras e festivais a decidirem pela virtualização de suas iniciativas como a principal (e, muitas vezes, única) forma de realização de seus projetos a partir do ano de 2020, um processo que, certamente, será objeto de reflexões futuras.

Novas e tradicionais mostras e festivais brasileiros se adaptaram aos novos formatos, com os filmes exibidos online, bem como as demais atividades que compõem as programações de cada festival (como as inúmeras *lives*, tão comuns neste momento). Esse “novo”⁹ contexto permite ampliar o alcance de público dos festivais, afinal os filmes

⁹ A existência de festivais e mostras exclusivas e/ou parcialmente executadas em ambiente virtual não se inaugura em 2020, com inúmeras experiências anteriores, seja com formatos híbridos ou exclusivamente virtuais, como pode ser observado no texto “Festivais de Cinema pós-Covid 19: impactos e perspectivas”, (2021), de Nathan Cirino e Kleyton Canuto. A relação entre mostras/festivais e a internet



podem ser vistos sem a restrição geográfica provocada pela necessidade da presencialidade. Por outro lado, a mobilização das ações locais, tão importantes para o fortalecimento da relação entre os eventos e as suas respectivas cidades e os contextos produtivos locais, fica fortemente enfraquecida.

Referências

ARAUJO, André; SANTOS, Ana Beatriz dos; ASEVEDO, Everaldo; COSTA, Thaís. *Audiovisual Baiano: pesquisa e análise de mercado (2008-2018)*. Salvador: 2019. Disponível em: www.audiovisualbaiano.com.br. Acessado em: 20 de março de 2021.

CIRINO, Nathan Nascimento; CANUTO, Kleyton. "Festivais de cinema pós-Covid-19: impactos e perspectivas". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 48, n. 56, 2021, p. 268-284.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. "Festivais de cinema e a internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filme". 2016. 46 p. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/estudo_festivais_brasileiros_submis. Acessado em: 25 de março de 2021.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. "Os festivais audiovisuais em 2017: geografia e virtualização". 2018. 195 p. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/os_festivais_audiovisuais_em_2017_-. Acessado em: 25 de março de 2021.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. "Os festivais/mostras audiovisuais em 2018: geografia e virtualização". 2019. 153 p. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_os_festivais-mostras_audiovisuai. Acessado em: 25 de março de 2021.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. "Os festivais/mostras audiovisuais em 2019: geografia e virtualização". 2020. 153 p. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/_v0_-_os_festivais-mostras_audiovisuais_em_2019_-. Acessado em: 25 de março de 2021.

D'AMORIM JUNIOR, Nid Dutra. *O cinema em Salvador: estudo organizacional sobre distribuição e exibição de cinema em Salvador, Bahia, Brasil no período de 1950– 1959*. 2020. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Administração, Salvador.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; COTRIM, Tamara Chéquer. "Festivais e mostras de cinema: breve histórico e algumas considerações acerca do contexto baiano". In: GAMA, Filipe Brito (Org.) *Produção, políticas e mercado no audiovisual brasileiro*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2020, p. 63-74.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê. "Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006". Rio de Janeiro, Fórum dos Festivais, 2007.

também se pode estabelecer a partir dos processos de submissão dos filmes para os eventos, por exemplo, como comenta Paulo Vitor Luz Corrêa no texto "Festivais de cinema e a internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filmes" (2016).



LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê. "O papel dos festivais de cinema no Brasil: um diagnóstico do setor". In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Indústria cinematográfica brasileira: cinema e mercado. São Paulo: Escrituras Editoras, 2010.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê. *Painel setorial dos festivais audiovisuais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2011.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. "*Cinema é mais do que filme*": Uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 70. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiências na Bahia (1968-1978)*. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NOGUEIRA, Cyntia Araújo. *Cinema, artes e cultura da vida: Bahia 1950 - 1970*. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Rio de Janeiro.

RAMOS, Cleidiana. "Primeiro festival de cinema da Bahia celebrou os 50 anos do jornal A TARDE". *A Tarde*, Salvador, 24 abr. 2021. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/coluna/atardememoria/2165858-primeiro-festival-de-cinema-da-bahia-celebrou-os-50-anos-do-jornal-a-tarde-premium>. Acessado em: 21 de julho de 2021.

VIEIRA, Mariella Pitombo; GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. "O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea". *Revista Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n.1, jan./abr. 2017, p. 36-45.

Submetido em 22 de julho de 2021 / Aceito em 25 de outubro de 2021.



**ANEXO – Listagem de Mostras e Festivais Realizados na Bahia
 (2016 / junho de 2021)**

Mostras e festivais em 2016

Nº	NOME	Nº DE EDIÇÕES	CIDADE
1	Panorama Internacional Coisa de Cinema	12	Salvador e Cachoeira
2	Arraial Cine Fest - Festival Internacional de Cinema e Vídeo	8	Porto Seguro
3	CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira	7	Cachoeira
4	Curta 5 - Festival Estudantil de Curtas	7	Vitória da Conquista
5	FECIBA – Festival de Cinema Baiano	6	Juazeiro, Feira de Santana e Itabuna
6	Cine Kurumim - Festival de Cinema Indígena	5	Salvador
7	Cine Virada - Festival de Filmes Universitários da Bahia	4	Cachoeira
8	Mostra de Filmes Educa7 minutos	2	Lauro de Freitas
9	Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste	1	Feira de Santana
10	Mostra de Cinema Cine Horror	1	Salvador

Mostras e festivais em 2017

Nº	NOME	Nº DE EDIÇÕES	CIDADE
1	Panorama Internacional Coisa de Cinema	13	Salvador e Cachoeira
2	Mostra Cinema Conquista	12	Vitória da Conquista



3	CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira	8	Cachoeira
4	Curta 5 - Festival Estudantil de Curtas	8	Vitória da Conquista
5	Cine Kurumim - Festival de Cinema Indígena	6	Salvador
6	Mostrinha de Cinema Infantil de Vitória da Conquista e Mostra Juvenil de Vitória da Conquista	6	Vitória da Conquista
7	Cine Virada - Festival de Cinema Universitário da Bahia	5	Cachoeira
8	Mostra de Filmes Educa7 minutos	3	Lauro de Freitas
9	Mostra de Cinema Cine Horror	2	Salvador
10	Festival SSA Mapping	1	Salvador
11	Mostra Cine Dendê	1	Salvador
12	Mostra Elas - Filmes Dirigidos por Mulheres	1	Salvador
13	Mostra Lugar de Mulher é no Cinema	1	Salvador
14	Mostra Paraguaçu de Cinema Indígena	1	Pau Brasil

Mostras e Festivais em 2018

Nº	NOME	N. DE EDIÇÕES	CIDADE
1	Panorama Internacional Coisa de Cinema	14	Salvador e Cachoeira
2	Mostra Cinema Conquista	13	Vitória da Conquista
3	Arraial Cine Fest - Festival Internacional de Cinema e Vídeo	9	Porto Seguro
4	Curta 5 - Festival Estudantil de Curtas	9	Vitória da Conquista



5	Cine Virada - Festival de Cinema Universitário da Bahia	6	Cachoeira
6	Mostra de Filmes Educa7 minutos	4	Lauro de Freitas
7	Mostra de Cinema Cine Horror	3	Salvador
8	Mostra Lugar de Mulher é no Cinema	2	Salvador
9	Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste	2	Feira de Santana
10	Mostra Ousmane Sembene de Cinema	2	São Francisco do Conde
11	Festival SSA Mapping	2	Salvador
12	F. EST. A - Festival Estudantil de Audiovisual	1	Porto Seguro
13	Poca Zói - Festival de Cinema do Sudoeste Baiano	1	Vitória da Conquista
14	Festival Ela Faz Cinema	1	Salvador
15	M A R - Mulheres Ativismo e Realização	1	Cachoeira
16	Mostra Cine Favela Brasil	1	Salvador
17	Cineminha na Biblioteca - Festival de Cinema Infantil	1	Salvador
18	Mostra Itinerante de Cinema Negro - Mahomed Bamba	1	Salvador
19	Festival Mimoso de Cinema	1	Luís Eduardo Magalhães
20	Festival Tela Universitária de Cinema	1	Salvador
21	ManduCA - Mostra de Cinema Infanto-juvenil de Cachoeira	1	Cachoeira

Mostras e festivais em 2019

Nº	NOME	N. DE EDIÇÕES	CIDADE
----	------	---------------	--------



1	Panorama Internacional Coisa de Cinema	15	Salvador e Cachoeira
2	Mostra Cinema Conquista	14	Vitória da Conquista
3	Arraial Cine Fest - Festival Internacional de Cinema e Vídeo	10	Porto Seguro
4	Curta 5 - Festival Estudantil de Curtas	10	Vitória da Conquista
5	Cine Virada - Festival de Cinema Universitário da Bahia	7	Cachoeira
6	Mostra de Filmes Educa7 minutos	5	Lauro de Freitas
7	Mostra de Cinema Cine Horror	4	Salvador
8	Mostra Ousmane Sembene de Cinema	3	São Francisco do Conde
9	F. EST. A - Festival Estudantil de Audiovisual	2	Porto Seguro
10	Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba	2	Salvador
11	Cineminha na Biblioteca - Festival de Cinema Infantil	2	Salvador
12	Mostra Lugar de Mulher é no Cinema	3	Salvador
13	Festival Mimoso de Cinema	2	Luís Eduardo Magalhães
14	Poca Zói - Festival de Cinema do Sudoeste Baiano	2	Vitória da Conquista
15	ManduCA - Mostra de Cinema Infanto-juvenil de Cachoeira	2	Cachoeira
16	Festival Tela Universitária de Cinema	2	Salvador



Mostras e festivais em 2020 (todos/as realizados em formato virtual)

N°	NOME	N. DE EDIÇÕES
1	Curta 5 - Festival Estudantil de Curtas	11
2	CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira	9
3	Cine Virada - Edição Especial	8
4	Mostra de Cinema Cine Horror	5
5	Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba	3
6	Circuito Cine Éden	3
7	Mostra Cinemas do Brasil - No mundo de 2020	2
8	Cine Fone	1

Mostras e festivais em 2021 (todos/as realizados em formato virtual)

N°	NOME	N. DE EDIÇÕES
1	Panorama Internacional Coisa de Cinema	16
2	Arraial Cine Fest - Festival Internacional de Cinema e Vídeo	11
3	Cine Kurumin	8
4	FECIBA - Festival de Cinema Baiano	7
5	Animaí! - V Encontro Baiano de Animação e Games	5
6	Mostra Ousmane Sembene de Cinema	4
7	Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste	4
8	Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba	4
9	Mostra Lugar de Mulher é no Cinema	4



10	Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste	3
11	Cineminha B (Cineminha na Biblioteca - Festival de Cinema Infantil)	3
12	Mostra Poca Zói (Poca Zói - Festival de Cinema do Sudoeste Baiano)	3
13	ManduCA - Mostra de Cinema Infanto-juvenil de Cachoeira	3
14	Mostra CineMulti	3
15	Cine Caatinga - Experiências Audiovisuais no Sertão	2
16	Mostra de Cinema Negro de São Felix	2
17	Amotara - Mostra Olhares das Mulheres Indígenas	2
18	FACINE - Festival de Cinema Ambiental da Chapada Diamantina	1
19	Festival Fluxo-Fixo	1
20	FIAB - Festival Internacional de Animação da Bahia	1
21	Mostra de Cinema Infantil Luz Mágica	1
22	Cine em Transe - Festival de Cinema do Sudoeste da Bahia	1
23	Cine Papo Digital - Conexão Cinema Baiano	1
24	Mostra de Cinemas Africanos	1



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Festivais de filmes da diversidade sexual e os “LGBTQs sem fronteiras”: o caso de um cinema transnacional

Marcos Aurélio da Silva¹

ANO 11. N. 1 – REBECA 21 | JANEIRO - JUNHO 2022

¹ Professor adjunto do Instituto de Saúde Coletiva (ISC) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) na UFMT. Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2012), com pós-doutorado junto ao INCT Brasil Plural (UFSC, 2014). Pesquisador do Núcleo de Antropologia e Saberes Plurais (NAPlus/UFMT) e do Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (Transes/UFSC/INCT Brasil Plural).



Resumo

O trabalho pretende lançar algumas observações sobre a “cultura LGBTQ” que tem se constituído nos países ocidentais, nas últimas décadas, para dar conta das relações afetivas/eróticas entre pessoas do mesmo sexo e das transgeneridades. Essa movimentação política e cultural, expressiva também no Brasil, chega a contar com um mito de origem – Stonewall, junho de 1969 – e compartilha de formas semelhantes de ação política (ONGs, paradas LGBTQs), temáticas da produção cinematográfica – cinema *queer*, LGBTQ ou da diversidade sexual – e toda uma cultura urbana que aponta para antigas e novas territorialidades e temporalidades (meios de comunicação, vida noturna e casamento igualitário). Localizando-se o pesquisador em uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual e os filmes exibidos em 18 edições (1993-2010), este trabalho pretende uma discussão sobre modos contemporâneos de subjetivação que se desenrolam na produção, exibição e circulação de imagens ligadas ou relacionadas àquelas “políticas de representação”. Quais as bases dessas práticas representacionais e dessa transnacionalização da sexualidade, e, principalmente, quais os seus limites e limitações? E, principalmente, em que medida toda essa movimentação contribui para questionamentos mais profundos como a dicotomia sexual, a misoginia e a LGBTQfobia que constituem os discursos sobre sexo e sexualidade?

Palavras-chave: festivais de cinema; representação; cultura LGBTQ; cinema transnacional.

Abstract

This work raises several observations about the “LGBTQ culture” that has been established in Western countries in recent decades, to account for the affective/erotic same-sex relationships and transgender lives. This political and cultural drive, also strong in Brazil, comes to rely on a myth of origin – Stonewall, June 1969 – and share similar forms of political action (NGOs, LGBTQ parades), thematic film production – queer cinema, LGBTQ cinema or sexual diversity cinema – and a whole urban culture that points to old and new territoriality and temporality (media, nightlife and LGBT marriage). Locating the researcher in ethnography at the Mix Brazil Festival Film and Vídeo of Sexual Diversity and the films displayed in 18 editions (1993-2010), this paper aims at a discussion of contemporary modes of subjectivity that unfold in the production, exhibition and circulation of images linked or related to those “politics of representation”. What are the bases of those representational practices and of that transnationalization of sexuality and especially what their limits and limitations? And, above all, to what extent does all this movement contribute to deeper questions such as the sexual dichotomy, misogyny, and LGBTQphobia that constitute the discourses on sex and sexuality?

Keywords: film festivals; representation; LGBTQ culture; transnational cinema.



O que conhecemos por movimentações LGBTQs na contemporaneidade – incluindo os grupos de militância, as produções artísticas e os processos territoriais nas culturas urbanas – são um conjunto de práticas e representações que, a partir dos anos 60, começa a circular com mais intensidade nas urbanidades ocidentais. Esse ativismo, baseado na diferença para a busca de direitos e de conquista de igualdade sociocultural para as relações e vivências de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, trans e *queers*, tem como uma espécie de mito de origem a “Batalha de Stonewall”, que teve lugar em Nova York, em junho de 1969². O momento faz parte da formação dos movimentos sociopolíticos que se, nos primeiros tempos, tinham na questão do tratamento recebido pela polícia e pelo poder público o principal motivo de suas manifestações, hoje encontram fôlego em questões como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e a criminalização da LGBTQfobia. É claro que, em cada país em que se formaram, os movimentos gay, lésbico, trans e *queer* tiveram suas peculiaridades e questões específicas locais a balizá-los³, mas também foram compartilhadas performances políticas – as paradas LGBTQs, por exemplo –, assim como ideias e imagens a respeito das relações de mesmo sexo e das vivências LGBTQs – que fomentam, entre outras produções, os festivais de cinema da diversidade sexual e seus filmes, que são foco do presente artigo. A visibilidade, por exemplo, passou a ser uma bandeira política e o “assumir” de uma sexualidade tornou-se uma premissa das culturas ocidentais (FOUCAULT, 1997), um ponto fundamental da movimentação política e cultural.

Esses movimentos podem ser pensados dentro de um contexto maior, o que chamarei aqui de cultura LGBTQ contemporânea. Mesmo que tenham objetivos diferentes, a movimentação política e a cultura urbana estruturada em torno das vivências LGBTQs não apenas passaram a representar um segmento supostamente invisível, mas principalmente criaram imagens que construíram os sujeitos⁴ que circulam nesses territórios. A preocupação com a representação parece marcar tanto a pauta dos movimentos políticos, quanto as produções artísticas e de entretenimento constituídas por uma “cultura urbana LGBTQ”. Da mesma forma que as militâncias feminista e negra, os grupos LGBTQs parecem ter se balizado, durante as últimas décadas do século XX e início do XXI, pela busca de novas imagens para os grupos tidos como excluídos ou

² Uma batida policial em um bar, supostamente por conta do descumprimento da legislação de bebidas alcoólicas, na noite de 28 de junho de 1969, encontrou a reação dos frequentadores, numa batalha que durou um final de semana inteiro. O bar Stonewall Inn localizava-se na região conhecida como o “gueto homossexual” de Nova York (FRY; MACRAE, 1985: 96-7).

³ No Brasil, por exemplo, o primeiro grupo ativista, o Somos de São Paulo, tinha nas questões de aceitação pessoal sua maior estratégia, o que incluía evitar o confronto nas grandes manifestações políticas dos anos 70 e fazia do movimento uma espécie de grupos de ajuda mútua. Para uma etnografia do grupo Somos, ver Edward Macrae (1990).

⁴ Quando falo em “construir sujeitos”, não estou querendo indicar um processo identitário monolítico, mas linhas de força que são enfatizadas e que se destacam em discursos e produções imagéticas.



como impossibilitados de verem a si mesmos como pessoas “normais”, o que geralmente acontece em contraposição às imagens pré-concebidas e a todo um imaginário que se espraia no tecido social desde as mais “inocentes” construções linguísticas até os mais veementes ataques misóginos, LGBTQfóbicos ou racistas.

Acredito que esta cultura LGBTQ contemporânea possa ser pensada em suas feições transnacionais – assim como muitas feministas pós-coloniais têm observado os feminismos euroamericanos⁵ (MOHANTY, 2003; JAGGAR, 2006) – compartilhando um campo de saber a respeito das relações de mesmo sexo, conceitos por vezes herdados da biomedicina, que permitem pensá-la de forma universal. Se o feminismo transnacional apostava em supostas características psíquicas das mulheres para reconhecer uma opressão que as uniria (MOHANTY, 1992), a cultura LGBTQ contemporânea parece se basear num biologicismo – nem sempre explícito – que fundamenta as sexualidades em termos de uma naturalidade, permitindo unir sob o mesmo termo narrativas de diferentes pontos do planeta.

São linhas que permeiam os discursos da militância, mas também fomentam todo um “mercado GLS” (FRANÇA, 2007), a cultura LGBTQ urbana e um *corpus* discursivo que foi objeto de minha pesquisa de doutorado: os festivais de cinema da diversidade sexual. São premissas que parecem contribuir mais para a manutenção das diferenças do que pela implosão das barreiras que fundamentam os discursos hegemônicos de uma “heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2003; RICH, 2000). Essa cultura LGBTQ contemporânea é, em muitos casos, devedora dos discursos biomédicos, apesar de sempre tratar de positivá-los, no sentido de buscar pensá-los não em termos de doença, mas como uma natureza que é negada e rechaçada pelo social, constituindo assim uma responsabilidade para os poderes públicos que são instados a dirimir a questão, através de leis e projetos que se dirijam à inclusão de grupos supostamente excluídos, mal representados ou invisíveis (RICH, 2006: 621).

As produções cinematográficas são quase sempre um alvo dessa crítica, por conta das representações que ajudam a reificar. Ella Shohat e Robert Stam, ao comentarem a construção de estereótipos no cinema “eurocêntrico”, demonstram como as questões que envolvem a representação no cinema geralmente estão presentes em estudos que buscam corrigir erros históricos na construção de personagens

⁵ O trabalho das feministas ocidentais, que defendiam uma opressão transnacional, tem sido acusado de “feminismo imperial” ou “orientalismo feminista” (JAGGAR, 2006: 16). Utilizando-se de um exemplo de militância transnacional, Jaggar chama a atenção para os riscos de um feminismo que tem por ideal a mulher branca heterossexual de classe média. A filósofa fala de um abaixo-assinado que circulou pela internet, em 2003, denunciando o apedrejamento da nigeriana Amina Lawal, acusada de adultério por uma corte judicial islâmica. Na ocasião, duas organizações nigerianas de mulheres que defendiam Amina pediam, também pela internet, que parassem os abaixo-assinados, porque colocavam ainda mais em risco a vida dela por conta das ideias deturpadas que junto circulavam sobre islamismo e tradição.



estereotipados. Parece haver, por parte dessa crítica militante, uma aliança com a “estética da verossimilhança”, uma obsessão com o realismo que enfatiza a identificação de distorções como se houvesse uma verdade sobre um grupo social, simples e aparente, facilmente acessível (SHOHAT; STAM, 2006: 261). Os autores estão se referindo às representações étnicas no cinema, mas penso ser possível pensar num cinema voltado a temáticas LGBTQs nos mesmos termos, preocupado em consertar uma história de mais de um século.

Talvez seja possível sugerir o fato de sexo e sexualidade serem constituídos, nos discursos da modernidade, em termos de verdades científicas, supostamente comprováveis, em que a própria divisão em dois sexos parece se tornar uma verdade universal, produzindo um campo de “certezas” que balizam muitas das políticas de representação dos últimos 60 anos. Mas se no caso das feministas a resposta a essa suposta “unidade psíquica das mulheres” veio com o feminismo pós-colonial dos anos 70 e 80, no caso das movimentações LGBTQs esse tipo de questionamento ainda demoraria a estar mais presente. Isso por que, na época aqui estudada – a virada dos séculos XX e XXI – se sobressai uma política identitária com discursos de caráter transnacional e ahistórico que fomentam discursos da militância e também festivais de cinema LGBTQs ou da diversidade sexual que começaram a fazer parte dessas movimentações.

O festival de cinema e os filmes que aqui serão discutidos integram um conjunto de produções que ganha força no Ocidente a partir dos anos 90, não constituindo-se como um novo gênero cinematográfico, mas trazendo a presença de personagens e narrativas não heterocentradas. São filmes que, ao enfocarem as relações de mesmo sexo e as transgeneridades, fazendo delas o elemento central das narrativas, vão buscar apresentar imagens positivas, românticas, sensuais e até mesmo eróticas, dando a essas questões o que lhes fora negado na cinematografia convencional ou hollywoodiana. Neles, a sexualidade é tida em termos de uma interioridade do personagem, uma verdade com a qual ele precisa lidar e, a partir daí, confrontar-se com amigos, família, ambientes de trabalho ou escola, altamente masculinizados ou LGBTQfóbicos.

Gostaria de sugerir o quanto esses discursos fílmicos são representações que figuram nas formas de construção das sexualidades não hetero-orientadas no Ocidente, ao lado da cultura LGBTQ urbana e das organizações políticas. São filmes que representam culturas da margem e trazem bases factuais implícitas, fazendo uso de um “realismo progressista” (SHOHAT; STAM, 2006: 264) para combater uma imagem hegemônica construída sobre os indivíduos e grupos marginalizados. São peças



artísticas produzidas de uma perspectiva “de dentro”, uma intenção que não está livre de problemas, pois a “realidade” e a “verdade” não são imediatamente apreensíveis por uma câmera (SHOHAT; STAM, 2006). É possível sugerir que os filmes que compõem esses festivais nem sempre dão conta de um grande conjunto de experiências que podemos colocar debaixo da rubrica *diversidade sexual*, com um certo destaque – como veremos nos filmes que serão citados – para narrativas que enfocam relações românticas e monogâmicas, muitas vezes com corpos e gêneros conformes, quase higienizados.

Porém, não se pode deixar de considerar que esta cinematografia tem papel importante ao também gerar inversões no cinema convencional, ao fazer das territorialidades e temporalidades gays, lésbicas, transgêneras e *queers* imagens possíveis. Vito Russo, numa obra já clássica nos estudos gays e lésbicos de cinema, *The Celluloid Closet* (1987), fez uma exaustiva revisão da cinematografia hollywoodiana e demonstrou o lugar que neles estava reservado a homens e mulheres “não heterossexuais”. Os estereótipos reduziram a experiência gay masculina ao afeminamento, uma imagem invertida do sujeito homem norte-americano, merecedor do *american dream* e, ainda, fazendo da experiência lésbica uma perversão envolta em mistérios e perigosa sedução. Para Russo, uma invisibilidade forçada se sobrepôs às homossexualidades e é em relação a esse silêncio que uma cinematografia engajada começa a se constituir nas últimas décadas do século XX.

Porém tais produções nem sempre conseguem furar a bolha da indústria cinematográfica, o que fez com que muitos desses filmes sejam resultados de trabalhos de profissionais e produtoras independentes do sistema de produção e distribuição que se espalha pelo mundo e tem Hollywood como marcador e referência. Um espaço de circulação necessário a esse cinema são os festivais como o que serviu território para a pesquisa etnográfica, o Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual, realizado em São Paulo desde 1993⁶. Parece haver linhas mestras a balizar esses filmes e que são reforçadas pelos festivais, como ideias e narrativas que se repetem, que mais do que apontar para certas “estruturas mitológicas” nas produções cinematográficas parecem apontar para os campos de “saber” e “poder” que circunscrevem as produções de sexualidades. As relações de mesmo sexo parecem estar necessariamente ligadas a uma ideia de “descoberta”, de “revelação” de uma interioridade dos sujeitos (BUTLER,

⁶ Na época da pesquisa de doutorado, o Mix Brasil era praticamente o único festival desse gênero no país. Pouco mais de uma década depois, é possível citar pelo menos cinco festivais criados no segundo decênio do século XXI: o Recifest, Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife; o DIGO, Festival Internacional de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás; o RIO Festival de Cinema LGBTQIA+, do Rio de Janeiro; o Transforma, Festival de Cinema da Diversidade de Santa Catarina, realizado em Florianópolis; e o AFRONTE – Festival de Cinema LGBTQIAP+, de Natal.



2003: 193). Mas o que é mais característico desses filmes é o forte apelo visual, a necessidade de apresentar não apenas relações afetivas possíveis, mas imagens-símbolo dessa possibilidade, como um intenso erotismo de beijos e carícias e as bem tratadas cenas de sexo gay ou lésbico. São elementos que parecem indispensáveis nessa cinematografia e parecem apontar para estratégias de constituição de sujeitos e de territórios possíveis.

A pesquisa etnográfica que fundamenta este artigo foi realizada entre os anos de 2007 e 2012, como parte do doutorado em Antropologia, realizado pelo autor na Universidade Federal de Santa Catarina. O objetivo da tese (SILVA, 2012) foi pensar nos festivais de cinema e suas telas como territórios conquistados pelas militâncias e movimentações LGBTQs, na produção de imagens possíveis e territórios habitáveis, na relação com a indústria audiovisual e suas limitações de representatividade. O presente artigo foi construído a partir de um dos capítulos da tese, no qual me debruço sobre a cinematografia internacional que sempre foi destaque no Mix Brasil⁷. O trabalho de etnografia se dirige tanto aos títulos exibidos – na tentativa de compreender os sentidos dessas narrativas, dentro e fora da película –, quanto às sessões observadas no trabalho de campo, nos anos de 2009 e 2010 – com o objetivo de captar reações e modos de assistir filmes em espaços como festivais. Além disso, materiais como os catálogos de cada edição do Mix Brasil, assim como os cartazes dos filmes e eventuais notícias sobre eles são observados como parte da etnografia. Os filmes comentados foram escolhidos por terem sido exibidos nas edições estudadas.

Um certo “cinema da diversidade sexual” e a experiência moderna LGBTQ

Se o cinema por si só, como aparelho urbano, representa uma via de acesso à modernidade (LARKIN, 2003: 322), nos quais os paulistanos e LGBTQs se fazem modernos e atualizados com uma cinematografia internacional na mítica Rua Augusta (STEFANI, 2009) – cujos cinemas sediam o Mix Brasil –, a produção de imagens cinematográficas se torna cada vez mais próxima às demandas da cultura LGBTQ e dos grupos identitários que compõem as metrópoles de muitos países, respondendo às mesmas buscas de modernização ao representarem na tela não apenas sujeitos possíveis e territórios habitáveis, mas situações de uma modernidade idealizada em que

⁷ Importante frisar que, até a edição de 2008, a cinematografia internacional era o grande chamariz do Mix Brasil, com poucos títulos nacionais de longa-metragem. O cinema nacional, no entanto, sempre se destacou na mostra de curtas metragens, considerada até então a “menina dos olhos” do festival. Mas, em 2009, essa história se transforma com uma mostra de sete longas metragens nacionais, sendo que um deles, *Do começo ao fim* (dir.: Aluizio Abranches, 2009), que foi exibido na noite de abertura – espaço até então ocupado por longas internacionais, nas 16 edições anteriores do festival. Na segunda década do século XXI, a presença de longas nacionais deixou de ser uma novidade ou raridade, apontando para transformações bastante importantes no cinema brasileiro.



estes sujeitos são tão “normais” quanto todos os outros, em que uma cidade ou um país moderno se fazem dando espaço à diversidade e aos múltiplos grupos.

O Mix Brasil oferece muitos exemplos dessa busca de modernidade, quando os filmes são apresentados como sinais de um novo tempo, em que as imagens de “papai e mamãe” e das sexualidades hegemônicas não são as únicas a compor o imaginário do presente. Os filmes e vídeos, do ponto de vista de produtores e espectadores, tornam-se formas de construção e de legitimação de identidades, da mesma forma que o consumo de filmes e a circulação por festivais de cinema constroem uma identidade que não é apenas LGBTQ, mas também urbana, metropolitana, brasileiro-moderna. Ou seja, o que poderiam estar sendo definidas aqui como “identidades LGBTQs” se revela um complexo de múltiplas forças que estão conectando esses indivíduos com algo que vai além de uma “verdade” sobre si mesmos.

Essa perspectiva transnacional – que muitas vezes é compartilhada pelas movimentações políticas LGBTQs locais – acaba por generalizar as atitudes LGBTQfóbicas locais, tomando-as como religiosas, em sua maioria, quando muitas delas estão relacionadas aos sistemas políticos locais que cada vez mais se fecham à ação imperialista do Ocidente. Na edição de 2009, foi exibido no Mix Brasil o documentário *Pra lá de Gay – as Paradas do Mundo* (dir.: Bob Christie, EUA, 2009), sobre as paradas LGBTQs realizadas em capitais e grandes cidades do mundo, apresentadas como uma movimentação transnacional. As únicas peculiaridades locais eram as reações, geralmente negativas, rapidamente creditadas à religiosidade, caso da Polônia e da Rússia, ou à violência urbana, caso de São Paulo – o documentário traz imagens de espancamento no entorno da parada paulistana, ainda que seja apresentada como uma das maiores e mais animadas do mundo. O discurso transnacional pode deixar de fora certas nuances, como os grupos extremamente violentos que se baseiam em ideais nacionalistas – incentivados por autoridades locais –, que não excluem apenas as relações de mesmo sexo ou as transgeneridades, mas todas as possibilidades de abertura do país para outros símbolos da modernidade contemporânea, como o multiculturalismo, a igualdade entre homens e mulheres, e a abertura dos mercados locais para produtos globalizados. Ou seja, ao reduzirmos a LGBTQfobia ao campo religioso – que marca com força essa discussão no Ocidente – corremos o risco de não levar em consideração os ódios despertados nas relações econômicas desiguais entre esses países, as mesmas relações que permitem uma cultura LGBTQ globalizada (RICH, 2006: 621). Pouco também se questiona o quanto ideias sobre uma “sexualidade assumida” e a visibilidade de figuras que destoam de



padrões heteronormativos podem carregar sistemas de pensamento estranhos a muitas culturas⁸.

O Festival Mix Brasil costuma reunir em sua programação, que pode durar de uma semana a 10 dias, filmes cuja temática giram em torno de “sexualidades (supostamente) não-convencionais”, com ênfase nas relações de “mesmo sexo”. Na tela, filmes não apenas brasileiros, mas das mais diversas línguas⁹ e linguagens cinematográficas parecem encontrar um ponto de comunhão na ideia de “diversidade sexual” que parece balizar a produção do festival desde sua primeira edição. Na plateia, cineastas, atrizes, atores, estudantes e profissionais que encontram inspiração para produzir seus próprios trabalhos (GATTI, 2006: 613) ou simplesmente espectadores que se regozijam com um mundo de imagens e desejos possíveis. Londres e São Francisco deram os passos iniciais, na constituição dos festivais de cinema da “diversidade sexual”. O *San Francisco's Frameline* é considerado o “avô de todos os festivais” desse tipo, sendo realizado desde 1978. Zielinski (2006) diz que a origem do *Frameline* está ligada a pequenos grupos de *filmmakers* e ativistas locais que se encontravam para mostrar seus trabalhos uns aos outros e que tinham como ponto de referência a loja de fotografia de Harvey Milk¹⁰, onde os filmes eram processados. Já o *London Lesbian and Gay Film Festival*, que começou a ser realizado em 1986, teve sua origem de uma mostra de curtas chamada “Imagens da Homossexualidade”, no National Film Theatre (BARRET *et al.*, 2005: 581), realizada nove anos antes, considerada a primeira do mundo.

Nos anos 80 e 90, cidades como Los Angeles, Berlim, Milão, Nova York, Montreal, Vancouver, Minneapolis e São Paulo passaram a sediar estes festivais, formando uma rede global de circulação de longas e curtas-metragens, constituindo tanto cinematografias específicas quanto públicos que parecem sem fronteiras (BARRET *et al.*, 2005: 580). Ao mesmo tempo, esses festivais produziram e produzem importantes territórios locais, constituindo uma relação com a “cena urbana”, interagindo

⁸ Ver o artigo de Tom Boellstorff (2006), em que discute o limite de categorias de sexualidade, cunhadas no Ocidente, a partir de pesquisas antropológicas sobre minorias sexuais fora do Ocidente. O autor ressalta o papel da antropologia em iluminar as produções locais de conhecimento que desafiam os conceitos da militância LGBTQ transnacional e os discursos globalizados.

⁹ Enquanto os filmes brasileiros chegam até o Mix por conta do processo de inscrições, os estrangeiros costumavam ser “garimpados” por Suzy Capó e André Fischer nos festivais de cinema que frequentavam durante o ano. Até sua morte em 2015, Suzy foi, ao lado de Fischer, o esteio do Festival Mix Brasil.

¹⁰ É também a partir desse espaço – localizado no Castro, um distrito que se transformou no “bairro gay” de São Francisco, cf. Richard Parker (2002: 175) – que se projeta a figura política de Harvey Milk, eleito supervisor (cargo público que se assemelha ao de vereador no Brasil, apesar de que, no caso estadunidense, o supervisor é representante de um distrito e não de toda a cidade) de São Francisco, nos anos 70, com uma pauta política abertamente “gay”, o que faz dele um dos maiores ícones da transnacionalidade pós-Stonewall. A história do ativista voltou à tona em 2008 com o lançamento do filme *Milk, a voz da igualdade* (dirigido por Gus Van Sant, EUA, 2008).



com a “constituição da cena LGBTQ” e com a dinâmica de “produção de subjetividades” (BESSA, 2007: 260-1). O Mix Brasil, por exemplo, pode apontar para subjetivações que o tomam tanto como um espaço de novidades (BENJAMIN, 1935: 43), de conexão com o que há de mais atual ou mesmo como espaço de contato com uma produção que talvez não volte a circular de outra forma – como a exibição de filmes que não serão lançados comercialmente –, sem deixar de se marcar dentro de um conjunto de territorialidades¹¹ urbanas, o que inclui paradas, produções artísticas e redes de entretenimento, bastante presentes na capital paulista nas duas últimas décadas.

Defendido como “o maior fórum de cinema GLBT da América Latina”, nas palavras de seus organizadores, o Mix Brasil torna-se tanto um espaço de aliança entre estética e política (BESSA, 2007: 258), apostando em representações da “vida gay”, “lésbica” ou transgênero, quanto um território de experimentalismo de baixo orçamento na área do audiovisual (GATTI, 2006: 614). O que todas essas produções trazem em conjunto é um discurso que inclui imagens, personagens e situações positivadas – ou, pelo menos, não estereotipadas –, nas relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo, ou a experiência transgênero, fazendo delas universos possíveis ou territórios habitáveis. Com o tempo o festival foi se transformando, através da ampliação do número de títulos e da lista de países que passaram a se fazer presentes, fatos que sempre são motivos de orgulho dos organizadores. O texto do catálogo de 2010 exemplifica essa questão e nos informa sobre procedências mais recorrentes, característica que o Mix Brasil mantém até hoje.

De lugares onde enfrentam duras realidades e preconceito como Mongólia e Cingapura a surpresas de cinematografias pouco conhecidas como Bolívia, Sérvia e Bahamas. Sem faltar o melhor dos EUA, França, Inglaterra, Dinamarca e Canadá e outros países que estiveram presentes no Festival desde o começo. (MIX BRASIL, 2010: 5)

Essa variedade de procedências é talvez uma das características mais fortes do Mix Brasil como um festival em sua produção de multissensorialidades, através de imagens e sons que remetem a “múltiplas vozes, cenas e propostas” (STOELTJE, 1992:

¹¹ Territorialidade é um conceito-chave para pensar aqui os “modos contemporâneos de subjetivação”, em contraposição a conceitos essencialistas como o de “identidade”. Através daquele, é possível pensar em processos mais fluídos na constituição de sujeitos, considerando também os aspectos da vida urbana e moderna nessa produção, pensada aqui como aberta e constante. Dois pesquisadores valem ser citados neste sentido: Néstor Perlongher (2008), que ressaltou em suas pesquisas as territorialidades itinerantes gays de São Paulo, e Jack Halberstam (2005), feminista transgênero que tem alertado para os processos de urbanização higienizadores que atingem áreas das cidades sem considerar os usos marginais que são feitos delas, muitas vezes espaços de circulação gay ou travesti, como os etnografados por Perlongher em São Paulo.



261). Nos anos de 2009 e 2010, em que a pesquisa foi realizada, foram exibidos, além de produções dos países citados acima, filmes da Alemanha, China, Espanha, Filipinas, Grécia, Israel, Líbano, Noruega, Nova Zelândia, Portugal, Suécia e Tailândia, que oscilavam de histórias românticas e trajetórias individuais – geralmente tema dos documentários –, a resgates de artistas da “cena LGBTQ” de grandes cidades, filmes sobre adoção ou sobre relações familiares, histórias de amor proibido, experiências de pessoas transgêneras e os sempre presentes filmes “de comunidade”, os que representam as “subculturas urbanas de gays e lésbicas” (DEAN, 2007), ou a cultura LGBTQ urbana¹².

As mostras Panorama Internacional e Mundo Mix, observadas para este artigo, sempre objetivaram uma multiplicidade que pudesse representar a “experiência de ser gay no mundo de hoje”, conforme as palavras de Suzy Capó, diretora do festival, na noite de abertura em 2010. Nas palavras dos catálogos da mesma edição: “Através dos 34 longas e 71 curtas selecionados este ano vamos conhecer os sonhos, dramas e fantasias de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e seus simpatizantes de 28 países” (MIX BRASIL, 2010: 5). A recorrência de temas que não se restringem a um determinado país, que podem ser lidos por diferentes audiências locais, no ensejo de algum tipo de identificação, é também uma marca desse conjunto de filmes e um dos motivos para o engajamento dos espectadores em festivais como o Mix Brasil. Alguns desses engajamentos merecem detalhamento.

Diferentes paisagens com alguma coisa em comum

Se as histórias urbanas e as relações dos sujeitos com as metrópoles compõem de certa forma uma parte considerável do conjunto de imagens produzidas pelo Mix Brasil e do cinema da “diversidade sexual”, elas não são as únicas a construir as narrativas de uma “identidade LGBTQ moderna” ou, simplesmente, dos sujeitos urbanos modernos ou, ainda, das sexualidades contemporâneas. Os dois filmes escolhidos pelo público como melhores longas-metragens, nas edições de 2009 e 2010, são emblemáticos com duas histórias de relacionamentos afetivos entre dois homens: a primeira numa vila rural do País Basco, *Ander* (dir.: Roberto Castón, ESP, 2009); a outra numa comunidade pesqueira do Peru, *Contracorrente* (dir.: Javier Fuentes-León,

¹² Meu argumento é de que essa cultura LGBTQ não é o conjunto de todas as vivências de homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com pessoas do “mesmo sexo” ou que realizam transições corporais, mas se refere, para fins desta pesquisa, às territorialidades urbanas que se organizam em *manchas*, *pedaços* e *territórios* (MAGNANI, 2005; PERLONGHER, 2008) que agregam casas noturnas, circuitos de cinema e de sexo em redes marcadas socioeconômica, geracional e etnicamente, e dos engajamentos e da produção de sujeitos nestas mesmas redes. Esse sentido de cultura é mais processual e relacional do que preocupado em comportamentos e ideias estanques.



PER/COL/FRA/ALE, 2009). Os dois filmes não apresentam propriamente essas relações como pertencentes às “culturas LGBTQs”, tampouco o rótulo “gay” é facilmente aplicável a qualquer um desses personagens.

Ainda assim, há a presença da cidade moderna ou da urbanidade nos dois filmes, não imageticamente representada, mas compondo um imaginário ou um devir que se contrapõe à realidade local. Em *Ander*, a metrópole aparece como um lugar para onde boa parte da população local migrou, e os que ficaram, como o personagem título, um homem basco de 40 anos, acabam tendo uma vida simples, um tanto entristecida, sem muitas possibilidades de relacionamentos afetivos. Ander é solteiro e vive sozinho com sua mãe, desde que a irmã se casou e foi viver na cidade. Depois de sofrer um acidente que lhe impossibilita de tocar as atividades agropecuárias de sua pequena propriedade, Ander contrata um imigrante peruano, José, que se torna uma presença constante no cotidiano da casa, gerando um envolvimento entre eles que parece se tornar aos poucos mais estável. O filme vai estabelecer relações com os contextos modernos, não através de “identidades sexuais”, como algumas apropriações vistas em outros filmes, mas principalmente nas problematizações de uma Espanha que vê suas cidades rurais se esvaziarem, ao mesmo tempo em que imigrantes de antigas colônias começam a ocupar o lugar daqueles que foram em busca de uma vida mais “moderna”.

O mesmo talvez não possa ser dito de *Contracorrente*, em que a vila de pescadores aparece como uma contraposição clara à modernidade urbana e às possibilidades que ela oferece para as relações de mesmo sexo. Aqui, o espectador já se depara com um relacionamento em curso entre dois homens, um pescador local e um “forasteiro” – que, no caso, nada mais é do que a representação da elite europeizada do Peru, do habitante da cidade e seus comportamentos que contradizem o regime heteronormativo local. A cidade agora aparece entrelaçada em certos sujeitos, na medida em que a figura do forasteiro representa não só a cidade, mas também uma “sexualidade” diferente ao olhar dos pescadores que o hostilizam. O relacionamento entre o pescador Miguel e o fotógrafo e pintor Santiago acontece às escondidas, em lugares paradisíacos da comunidade pesqueira, e só se torna público depois da morte de Santiago, quando são descobertas pinturas, feitas por ele, tendo Miguel como modelo, o que causa uma onda de preconceito na comunidade, e o pescador também passa a ser hostilizado.



Figura 1: Cena de *Ader*, exibido no Mix Brasil em 2009.



Figura 2: Cena de *Contracorriente*, abertura do Mix em 2010.

Esse olhar que cruza fronteiras e coloca a diversidade sexual em termos de diversidades culturais com a possibilidade de arranjos e experiências, que tanto podem confundir as definições de gênero e sexualidade, quanto reforçar a ideia de “sexualidades sem fronteiras” e determinadas por uma natureza ou biologia, parece tornar possível pensar em relações de “mesmo sexo” numa vila tailandesa nos mesmos termos em que são representadas numa metrópole moderna dos Estados Unidos ou da Europa. No caso desses dois filmes que conquistaram a simpatia do público paulistano, um ponto de vista metropolitano é capaz de atualizar tais imagens e narrativas e organizá-las dentro das demandas urbanas dos movimentos LGBTQs das últimas décadas.

De forma similar às apropriações de São Paulo por diferentes atores, como defendi em minha tese (SILVA, 2012), a relação da produção de identidades, sexualidades ou desejos parece também se dar no diálogo com paisagens nos filmes



do Mix Brasil. Seja numa comunidade ribeirinha da Amazônia (*A Festa da menina morta*, dir.: Matheus Nachtergaele, BRA, 2008), ou numa vila de pescadores do Peru (*Contracorrente*), seja numa comunidade rural do País Basco (*Ander*), ou num colégio de jovens de classe operária na Suécia (*Amigas de Colégio*, dir.: Lukas Moodyson, SUE, 1999), numa famosa rua de Madrid (*Km 0*, dir.: Yolanda Serrano e Juan Iborra, ESP, 2000) ou nos diferentes enclaves gays de Nova York (*Bearcity*, dir.: Douglas Langway, EUA, 2010; *Violeta é a tendência*, dir.: Casper Andreas, EUA, 2010) – diferentes lugares e culturas servem de palco ou paisagem para as relações não heterocentradas. Mais: elas contribuem para uma “política de representações” que, localmente, tanto desafia a produção de conhecimento, quanto fomenta outras obras artísticas e científicas, através de uma complexa rede de sociabilidades onde os indivíduos constroem suas posições de sujeitos na intersecção de discursos nacionais e transnacionais (BOELLSTORFF, 2006: 628).

Os filmes das noites de abertura, considerados em conjunto, parecem oferecer uma miríade de linguagens e olhares que talvez possam ser tomados como uma amostra das cinematografias de longa-metragem que se fizeram presentes nas 18 edições (1993-2010) estudadas para a pesquisa de doutorado. Alguns desses filmes marcaram a história do Mix Brasil e sempre são lembrados em catálogos ou discursos de abertura. É o caso de *Stonewall* (dir.: Nigel Finch, GBR, 1995), exibido na noite de abertura da quarta edição (1996), contando a história do conflito acontecido no bar LGBTQ de mesmo nome, no ano de 1969, quando os frequentadores resolveram reagir às investidas da polícia e às humilhações de que eram alvos constantes, resultando em três dias de protestos e violência policial. Muitos desses frequentadores começam a se organizar politicamente através da Frente de Libertação Gay, defendendo o dia 28 de junho – início da revolta – como Dia do Orgulho Gay (FRY; MACRAE, 1985: 96-7) e realizam um ano depois, em 1970, a primeira parada LGBTQ do mundo. O filme de Nigel Finch que apresenta uma parte dessa história teria sido um dos estopins para a formação da parada LGBTQ de São Paulo. Na noite de abertura de 2010, André Fischer, diretor do festival, em sua fala, lembrou que, em 1997, depois da exibição de *Stonewall*, um grupo saiu do cinema falando em organizar uma parada na cidade, o que aconteceria pela primeira vez naquele mesmo ano.

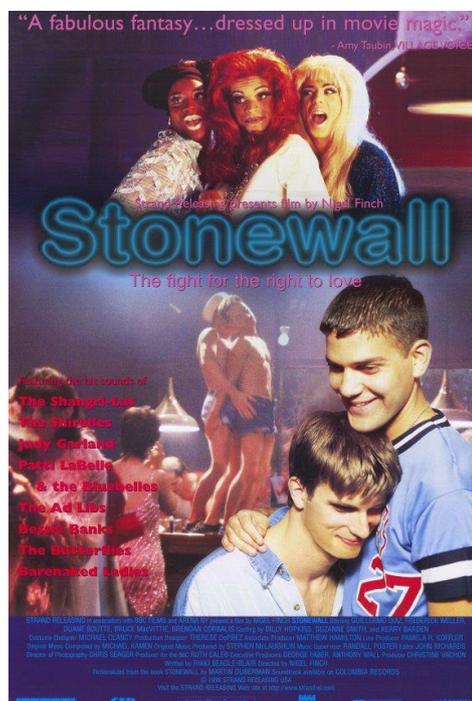


Figura 3: Cartaz de divulgação de *Stonewall* (1995), abertura do Mix de 1996.

Ainda assim, são as relações de mesmo sexo, levadas ao espectador com uma boa dose de romantismo e belas imagens, que surgem como uma das principais linhas que conectam os filmes que têm estado na abertura do Mix. Além dos dois já citados, inclua-se o israelense *Antártica* (dir.: Yair Hochner, ISR, 2008), na abertura de 2008, o norte-americano *Boy Culture* (dir.: Q. Allan Brocka, EUA, 2006), em 2006, e o francês *Drôle de Félix* (dir.: Olivier Ducastel e Jacques Martineau, FRA, 2000), na abertura de 2000. Há outras aberturas que podem culminar com a seleção de um filme de terror como *Hellbent* (dir.: Paul Etheredge, EUA, 2004), na abertura de 2005, ou algum título que apenas celebre a “diversidade sexual”, como o espanhol *Km 0*, em que tais cenas também se fazem presentes. Os critérios de escolha não são fixos, mas parecem indicar a opção por filmes que tragam com cores mais fortes a proposta central do Mix Brasil, a diversidade.

Neste sentido, o Mix Brasil pode ser pensado como um festival de imagens que remetem não apenas à representação de sujeitos, identidades ou sexualidades, mas como um festival em que uma de suas principais novidades é justamente essa multiplicidade de lugares ou culturas não brasileiras ou pertencentes a um Brasil periférico, a deslizarem pelas territorialidades paulistanas, formando as paisagens audiovisuais do Mix Brasil. Talvez seja possível pensar que um tornar-se moderno ou



urbano passa pelo consumo de imagens e produtos que não apenas representam a modernidade metropolitana, mas também de representações consideradas exóticas, rurais, distantes, marcadas por outras tradições, entre outras classificações possíveis feitas a partir de um olhar ocidental e de classe média urbana. É a partir dessa multiplicidade de mundos possíveis e impossíveis que muitas relações podem ser subsumidas pela alcunha de diversidade sexual e passam a interessar os espectadores urbanos. Talvez pelo fato de que, assim como em filmes como *Ander* e *Contracorrente* onde a cidade torna-se presente ainda que pela sua distância e ausência, não é difícil perceber que o “não urbano” e o “não moderno” são também fundamentais para as demandas dessas culturas LGBTQs urbanas, mesmo que por sua virtualidade como lugares marcados pela intolerância, ou simplesmente como um passado que muitos deixaram para trás.



Figura 4: Pôsteres de filmes que fizeram parte da sessão de abertura, em diferentes edições do Mix Brasil. Além dos catálogos, os pôsteres dos filmes constituem poderosas mensagens que iniciam o processo de construção da obra antes mesmo de ser vista pelo público. De um corpo a uma situação, elas parecem supor um olhar desejante que se atrai por corpos masculinos supostamente belos, ou pela troca de olhares apaixonados ou carícias entre dois homens ou duas mulheres, ou por uma atmosfera de “diversidade sexual”.



Enquanto a sessão Panorama Internacional traz uma mostra do cinema LGBTQ do ano, sendo que grande parte vem dos Estados Unidos e Europa, a sessão Mundo Mix tem trazido cinematografias específicas. O texto explicativo desta sessão no catálogo da 18ª edição, de 2010, é elucidativo.

Todo ano o Festival Mix Brasil revela para o público brasileiro uma cinematografia nacional ou regional onde a temática LGBT esteja passando por um momento de especial ebulição. África do Sul, França, Extremo Oriente e Israel já foram em edições anteriores merecedores deste foco.

Desta vez foi entre nossos *hermanos* da América do Sul que encontramos uma especial concentração de bons filmes que contam histórias gays. Argentina, Chile, Colômbia, Peru e Uruguai são a nossa bola da vez. Não por coincidência são justamente esses os países da região que mais têm avançado nos direitos civis de seus cidadãos homossexuais. Bem mais que o Brasil, diga-se de passagem. (MIX BRASIL, 2010: 12)

O texto não apenas apresenta os 10 filmes que constituíram o Mundo Mix naquele ano, como também parece destacar algumas das principais características da transnacionalidade de festivais como Mix Brasil: por um lado a ligação com cinematografias de regiões específicas do mundo, por outro a ligação de toda essa produção com uma espécie de marcha mundial pelos direitos humanos gays e lésbicos. Não significa que estes filmes sejam representativos de movimentações políticas dos seus países, mas talvez representem lugares do globo que parecem acenar com preocupações semelhantes, no sentido de colocarem em relevo a posição de homens e mulheres e seus desejos “sexuais” e identitários dentro de culturas específicas. Mais do que a busca de uma representação de outros grupos ou culturas, é bem possível que seja através dessa multiplicidade de idiomas e visualidades que as subjetividades locais se atualizam, utilizando-se das diferenças culturais para constituir ideais de modernidade, ao mesmo tempo em que se utilizam de uma pretensa “homossexualidade universal” para poderem realizar tal performance.

Além de ter sido o filme de abertura do festival, *Contracorrente* encabeçou uma lista de oito filmes sul-americanos, incluindo três filmes argentinos, dois brasileiros, um uruguaio, e um chileno, que formaram a sessão Mundo Mix América do Sul, em 2010. A ideia, segundo os organizadores, foi poder apresentar produções que dificilmente chegam ao Brasil pelas vias comerciais tradicionais e também poder destacar uma



produção latino-americana dentro dessa temática, quase sempre centrada nos países do hemisfério norte. Nesse Mundo Mix havia, por um lado, filmes que pareciam estar em conexão com as questões mais centrais dos debates LGBTQs contemporâneos, como a homofobia em *Contracorrente*, as relações familiares em *Rolam as Pedras* (dir.: Matias Marmorato, ARG, 2009), a adoção em *Rosa Morena* (dir.: Carlos Oliveira, BRA/DIN, 2010) e *Adoção* (dir.: David Lipszyc, ARG, 2009), o “coming out” ou a discussão sobre a necessidade de “assumir uma identidade homossexual” em *O Quarto de Leo* (dir.: Enrique Buchichio, URU, 2009).

Outros selecionados, por sua vez, pareciam subverter essas demandas. Assisti ao filme *Plano B* (dir.: Marco Berger, ARG, 2009) numa de suas apresentações no Cine Olido – uma pequena sala no centro antigo de São Paulo, inaugurada na década de 1950 – na edição de 2010. Na exibição, o diretor estava presente, introduzindo o filme ao lado de Suzy Capó, dando ênfase ao fato de ter sido realizado com baixo orçamento – uma característica que parece estar presente em outros filmes da mostra Mundo Mix daquele ano. Mas o que parece ter sido mais surpreendente para a plateia foi a história um pouco fora do convencional, na comparação com outras películas. *Plano B* conta a história de Bruno, que, ao ser deixado pela namorada, resolve se aproximar do novo namorado dela, Pablo, com a intenção de minar o relacionamento. Como não teve sucesso, “surge um plano B, ainda mais diabólico. Muito confiante da sua virilidade heterossexual, Bruno resolve seduzir o namorado da ex!” (MIX BRASIL, 2010: 18), um deslocamento nas pressuposições de que para o engajamento num relacionamento desse tipo seja necessária uma identidade anteriormente configurada, ou mesmo um desejo latente ou adormecido. Não são utilizadas fórmulas que justificam essas escolhas, o que coloca o desejo e as próprias identidades muito mais em termos de jogos e de improvisação. Outro diferencial foi a quase ausência de cenas românticas, numa narrativa que foi cada vez mais adiando a consumação da relação entre os dois protagonistas, a ponto de alguém da plateia lotada do Olido gritar “Aleluia!” quando o romance se inicia, a poucos minutos do final.

Plano B se coloca de forma diferente dos filmes euroamericanos e parece uma das muitas alternativas de se pensar em gênero e sexualidade que circulam em um festival como o Mix Brasil, apesar de muitas vezes ofuscadas pelas histórias românticas e de “descobertas da sexualidade”. Ou acabam se diluindo em meio às noções locais (neste caso, brasileiras e paulistanas) que se utilizam de categorias como “gay”, “lésbica”, “relação homossexual” nos discursos do próprio festival, principalmente no que se refere aos textos e sinopses que circulam nos materiais de divulgação e no catálogo oficial. São categorias que, ao não serem atualizadas ou colocadas sob suspeita – até



porque talvez não faça parte da preocupação do filme ou dos catálogos essa autorreflexão –, parecem se tornar naturalizadas ou compreendidas por fatores universais como se supõe numa visão biológica, o que manteria alguma coisa em comum entre as diferentes experiências culturais. Esse tipo de embate foi historicamente fundamental para as transformações da teoria e da militância feministas nas duas últimas décadas do último século, fomentando os estudos *queer* e pós-coloniais.

Essa transculturalidade ou universalidade poderia se sustentar num mundo em que, independentemente de como os sujeitos vivenciam suas “sexualidades” e representam o “sexo”, no fundo eles poderiam também ser divididos entre dois tipos básicos, homens e mulheres, uma visão ocidental que precisa ser constantemente desafiada, principalmente por conta do binarismo reprodutor que parece sustentá-la. Muitos dos filmes apresentados no Mix poderiam ser lidos dentro dessa ótica desafiadora, uma vez que trazem outros contextos não tão facilmente traduzidos, mas a estrutura do festival, seu *modus operandi* pode dificultar esse processo quando coloca os filmes dentro de um enquadramento anterior. O que não impede, por outro lado, que cada uma dessas sessões seja um território de encontro entre diferentes culturas ou contextos de entendimento. São também filmes que nos trazem questões que extrapolam o campo das “culturas LGBTQs”, como a ditadura militar argentina, em *Adoção*, ou como os conflitos do Oriente Médio que parecem estar presentes na maioria dos filmes que compuseram a mostra Mundo Mix Israel, em 2008¹³.

Os limites da transnacionalidade

As mostras internacionais são talvez a parte mais vital da relação que o Mix Brasil trava com a rede de “*gay and lesbian film festivals*”, em que os diversos países que possuem produções que se encaixem na “diversidade sexual” parecem ser representados a cada ano, numa ponte que não é de mão única: cerca de 30 festivais realizados em outros países recebem uma seleção de curtas e longas brasileiros nacionais a partir da programação do Mix Brasil e, muitas vezes, com a curadoria dos próprios organizadores. Do ponto de vista brasileiro, a presença dessas cinematografias parece se dar na forma de “contato com realidades distantes” que de certa forma

¹³ Apesar de sempre ter havido mostras que procuraram agregar filmes de procedências específicas, geralmente em sessões de curtas-metragens, como foi o caso de Cuba (em 1994), Coreia do Sul e Austrália (em 1998), Japão (em 1997) e México (em 1996), essa presença ganhou ênfase e maior espaço com a criação da mostra Mundo Mix em 2004. Naquele primeiro ano, seis programas de longas e curtas traziam mostras que ficaram a cargo de curadores de festivais da África do Sul, Alemanha, Canadá, Indonésia, Itália e Japão. Em 2005, foram duas mostras Mundo Mix: China (com longas) e África do Sul (com curtas). E desde então um país ou uma região passou a ter um destaque individualizado, com um conjunto de títulos que pode chegar fácil a uma dezena, entre longas e curtas: Argentina em 2006, Ásia em 2007, Israel em 2008, França em 2009 e América do Sul em 2010.



iluminam ou fazem pensar na realidade local, seja por situações semelhantes de discriminação, ou por contextos totalmente opostos que podem de certa forma fazer o espectador se regozijar com um país e uma cidade como São Paulo, que pode ter um festival como o Mix Brasil. O texto de divulgação mostra Mundo Mix de 2005 é um exemplo, ao festejar o fato de estarem sendo apresentados, no festival, filmes da China, “onde este tipo de cinematografia sofre represálias do governo”. Talvez possamos falar de um olhar construído no contexto desse festival, a partir de suas múltiplas vozes e estéticas, sendo construído justamente na intersecção de demandas locais e os debates transnacionais.

O mais interessante é também perceber que, por mais que alguns filmes não euroamericanos desafiem as concepções universais de gênero e sexualidade, eles acabam sendo enquadrados nas classificações locais através da própria estrutura do festival. Um exemplo é a 15ª edição, realizada em 2007, e que teve como tema de sua campanha visual e publicitária, a produção do cinema *queer* ou LGBTQ no Oriente. Com um catálogo impresso e encadernado no sentido da leitura inverso ao ocidental – que o classificaria como “de trás para a frente”, com a lombada do lado direito –, de capa e diagramação que lembravam um mangá ou gibi japonês, o Mix Brasil daquele ano trouxe na mostra Mundo Mix Ásia dez filmes de longa-metragem e nove curtas, com curadoria feita a partir da Ásia pelo produtor cultural John Badalu, o “homem por trás do *Q! Film Festival*, festival de cinema da diversidade da Indonésia” (MIX BRASIL, 2007: 51). Produções da Coreia do Sul, Cingapura, Filipinas, Índia, Indonésia, Japão, Malásia, Taiwan e Vietnã formaram uma programação que parecia representar as preocupações centrais das “sexualidades LGBTQs transnacionais”, apesar de muitos daqueles filmes estarem falando de assuntos como religião, política, juventude, sem que as relações de mesmo sexo ou a transgeneridades sejam representadas como um “problema” maior que as desigualdades econômicas, políticas ou étnicas.

Dois anos depois, um documentário vindo da Nova Zelândia se destacou no Mix Brasil justamente ao questionar as imposições binárias de gênero, geralmente produzidas no Ocidente, que acabam por se sobrepor aos olhares construídos sobre essa região. *Vale tudo* (dir.: Kimberly MacDonald, NZL, 2009), da mostra Panorama Internacional, parte do trabalho da fotógrafa neozelandesa Rebecca Swan, “que registrou em seu trabalho, publicado em 2004, uma extraordinária variedade de identidades sexuais na região do Oceano Pacífico e redondezas” (MIX BRASIL, 2009: 55). Retomando as trajetórias de artistas de “gêneros alternativos”, fotografados por Swan, o filme coloca em questão a imagética ocidental baseada em estereótipos coloniais e sua imposição de ideais de gênero. A obra desses artistas é apresentada

como uma produção de imagens de si mesmos, como fuga desses controles, pois colocam no limite as fronteiras entre gêneros, trazendo à tona as possibilidades que escapam desse binarismo, recusando no entanto novas classificações.

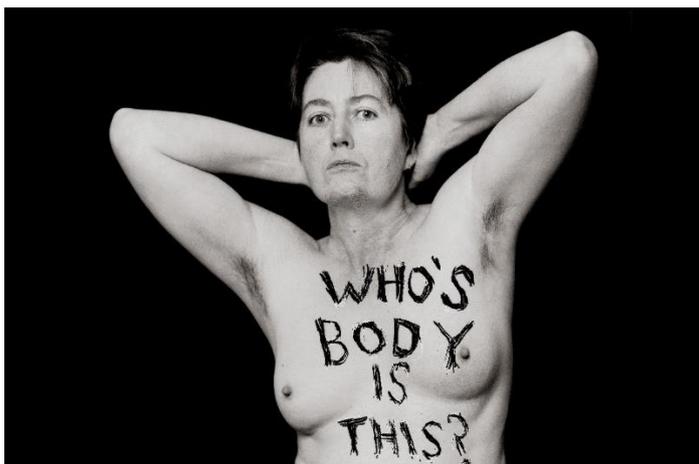


Figura 5: Cena de *Vale Tudo*, exibido no Mix Brasil de 2009.

Ainda que muitos filmes e alguns festivais possam ter entre os seus objetivos a “educação de uma audiência não *queer*” para “lidar com a diferença” (MIX BRASIL, 2009: 3) – como o Mix Brasil tem feito em sua trajetória com a exibição de filmes de sua programação em bairros da periferia e também em escolas públicas de São Paulo –, não seria exagero afirmar que os festivais constituem-se tendo em vista um público que compartilharia identidades ou desejos com os personagens que estão no centro das narrativas em tela. Por mais que se possa dizer que os envolvimento eróticos e afetivos entre dois homens ou entre duas mulheres e que as experiências transgênero ganhem sentidos diversos de uma cultura para outra, e ainda que possamos duvidar dessa classificação binária – marca das culturas ocidentais, que cria dois sexos como se fossem duas espécies diferentes –, é com muita tranquilidade que termos como “homossexualidade”, “gay”, “lésbica”, “transexual” – que reforçam a matriz binária – são utilizados de forma universal, em produtos da mídia e em territórios como o Mix Brasil, principalmente nos catálogos e em outros discursos que apresentam o festival e os filmes. Parecem contextos – do ponto de vista metropolitano ou ocidentalizado – ou mesmo territórios de onde se pode visualizar, sob as variações culturais, um mesmo sistema de gênero e sexualidade.

Acrescente-se ainda que um festival como o Mix não deixa de estar intimamente ligado às pautas que agitam as movimentações políticas mais contemporâneas, como a luta por direitos civis que garantem a conjugalidade registrada e amparada nas leis, ou o combate à LGBTQfobia e ao racismo com a produção de imagens positivas e



narrativas “normalizadas”. Assim, enquanto festival, as produções do Mix Brasil não se resumem às sessões de filmes, mas se estendem à circulação de ideias e experiências que podem oferecer possibilidades de “boa sexualidade” ou de uma “vida LGBTQ saudável”, ou de novos “retratos de famílias”, as experiências comunitárias, as demandas dos direitos humanos, ou simplesmente a noção de “diversidade sexual”.

Referências

BARRET, M.; BOUDREAU, C.; CAPÓ, S.; GUTWILLIG, S.; HEINDENREICH, N.; JOHNSON, L.; MARZI, G.; OTTO, D.; ROBINSON, B.; SETZER, K. “Queer Film and Video Festival Forum, Take One. Curators speak out (dossier)”. GLQ, v. 11, n. 4, 2005. p. 579-603.

BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX” (Exposé de 1935). In: BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/IOESP, 2006. p. 39-51.

BESSA, Karla. “Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade”. Cadernos Pagu, n. 28, 2007, p. 257-283.

BOELLSTORFF, Tom. “Queer Studies under ethnography’s sign”. GLQ, v. 12, n. 4, 2006, p. 627-639.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DEAN, James Joseph. “Gays and Queers: from the centering to the decentering of homosexuality in American films”. *Sexualities*, v. 10, n. 3, 2007, p. 363-386.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997 [1976].

FRANÇA, Isadora Lins. “Identidades Coletivas, Consumo e Política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo”. *Horizontes Antropológicos*, v. 13, n. 28, 2007, p. 289-311.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

GATTI, José. “Emergences”. GLQ, v. 12, n. 4, 2006, p. 612-4.

HALBERSTAM, J. “Queer Temporality and Postmodern Geographies”. In: HALBERSTAM, J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005. p. 1-21.

JAGGAR, Alison M. “‘Salvando Amina’: Justiça global para mulheres e diálogo intercultural”. In: MINELLA, Luzinete Simões; FUNCK, Susana Borneo (orgs.). *Saberes e fazeres de gênero*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006. p. 13-50.

LARKIN, Brian. “The materiality of cinema theaters in Northern Nigeria”. In: GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. (eds.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press, 2003. p. 319-36.



MACRAE, Edward. *A Construção da Igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

MAGNANI, José Guilherme C. "Os circuitos dos jovens urbanos". *Tempo Social – Revista de Sociologia*, v. 17, n. 2, 2005, p. 173-205

MIX BRASIL, 15. *Catálogo – 15º Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual: Briga de espadas como você nunca viu*. São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil, 2007.

MIX BRASIL, 17. *Catálogo – 17º Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual: nem todo filme consegue ser como gostaria*. São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil, 2009.

MIX BRASIL, 18. *Catálogo – 18º Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual: Aliste-se!* São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil, 2010.

MOHANTY, Chandra T. "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience". In: BARRET, Michelle; PHILLIPS, Anne (eds.). *Destabilizing Theory*. Cambridge: Polity Press, 1992 [1987]. p. 74-92.

_____. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". In: LEWIS, Reina; MILLS, Sara (eds.). *Feminist Postcolonial Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003 [1988]. p. 49-74.

PARKER, Richard. *Abaixo do equador: Culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008 [1987].

RICH, Adrienne. "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". In: NAVARRO, Marysa; STIMPSON, Catherine R. *Sexualidad, género y roles sexuales*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000 [1978]. p. 159-211.

RICH, B. Ruby. "The new homosexual film festivals". *GLQ*, v. 12, n. 4, 2006, p. 620-5.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet*. New York: Quality Paperback Book Club, 1987.

SILVA, Marcos Aurélio da. *Territórios do desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2012. 360 p.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STEFANI, Eduardo Baider. *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes de cinemas multiplex e territorialidade dos cinemas de arte*. 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Programa de Pós-graduação em Geografia Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

STOELTJE, Beverly J. "Festival". In: BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 261-271.

ZIELINSKI, Gerald. "Exhibition & Community around the Queer Film Festival". (Paper). In: CONFERÊNCIA SEEKING QUEER ALLIANCES: RESISTING DOMINANT DISCOURSES AND INSTITUTIONS. Varsóvia: Gender Studies Center & American Studies Center/Warsaw University, 2006.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Close certo na telona: O futebol gay e os festivais
de cinema como elementos na luta contra a homofobia**

Carlos Guilherme Vogel¹

ANO 11. N. 1 – REBECA 21 | JANEIRO - JUNHO 2022

¹ Doutorando e Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua como roteirista, diretor e produtor cinematográfico. Email: carlosguilhermevogel@yahoo.com.br

**Resumo**

O presente artigo faz uma análise sobre a importância dos festivais e mostras de cinema para a divulgação de filmes que não possuem espaço na programação tradicional dos cinemas, principalmente os curta-metragens. A partir do documentário Soccer Boys, lançado em 2018, analisa a trajetória do filme por cerca de 60 festivais e mostras, levando em consideração a relevância do tema abordado no documentário – a luta contra a homofobia e a busca de espaço por homens gays no futebol – e os resultados obtidos pelo filme durante seu percurso nesses eventos cinematográficos.

Palavras-chave: Festivais de Cinema, Futebol, Homofobia, BeesCats Soccer Boys.

Abstract

This paper analyzes the importance of film festivals and screenings for the distribution of films that do not have space in the traditional cinema schedule, especially short films. Based on the documentary Soccer Boys, released in 2018, it analyzes the trajectory of the film through about 60 festivals and exhibitions, taking into account the inclusion of the theme addressed in the documentary – the fight against homophobia and the search for space for gay men in football – and the results obtained by the film during its journey in these cinematographic events.

Keywords: Film Festivals, Football, Homophobia, BeesCats Soccer Boys.



Introdução

No mês de maio do ano de 2017 surge na cidade do Rio de Janeiro o primeiro time de futebol formado por homens homossexuais, o *BeesCats Soccer Boys*. O objetivo inicial das primeiras pessoas que se reuniram era o de encontrar um espaço para que os amantes do esporte pudessem participar das tradicionais peladas em um ambiente livre de preconceitos, promovendo o encontro de atletas amadores que reuniam ao menos duas características em comum: o fato de serem homens gays e de nutrirem uma paixão pelo futebol.

Com o objetivo de contar essa história, no ano de 2018 foi realizada a filmagem de um documentário em curta-metragem, aprovado em um edital de fomento do Canal Futura², uma rede de televisão a cabo pertencente ao Grupo Roberto Marinho. O objetivo do edital era a produção de um documentário, obedecendo algumas regras pré-definidas, para exibição na grade de programação do canal e na sua plataforma de *streaming*, o Futura Play, estando posteriormente liberado para ser exibido em mostras e festivais de cinema.

Como o lançamento do filme no canal de televisão foi adiado de outubro de 2018 para abril de 2019, e com notícia na mídia divulgando filme³, o trabalho atraiu a atenção de alguns festivais, entre eles o Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, tendo sido selecionado para a 26ª edição do evento, que aconteceu na cidade de São Paulo no mês de novembro de 2018⁴. Para a exibição no festival, que ocorreu no dia 20 de novembro de 2018, foi necessária a anuência do canal de televisão com o qual a produção do filme havia firmado contrato. Nesse festival foi exibida uma versão prévia do filme, que sofreu alguns ajustes posteriormente e serviu para testar a recepção do filme com o público.

Desta data até julho de 2022, num período de dois anos e oito meses, o filme acumula 83 exibições em Mostras e Festivais, bem como 13 prêmios e duas menções honrosas nesses eventos, além de veiculações em canais de televisão e plataformas de *streaming*, que ocorreram em função da participação nos próprios festivais pelos quais passou.

O objetivo deste artigo é fazer uma reflexão sobre a importância dos festivais de cinema para a divulgação de filmes que não entram para o circuito de exibição em salas comerciais, utilizando o documentário *Soccer Boys* (SOCCER BOYS, 2018) e sua

² Edital Curta-Doc 2018. Disponível em: <https://www.futura.org.br/inscricoes-abertas/>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

³ Fonte: Jornal O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/documentario-conta-historia-do-primeiro-time-de-futebol-gay-do-rio-23235539>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

⁴ Lista de filmes selecionados para 26º Festival Mix Brasil. Disponível em: <https://www.mixbrasil.org.br/26/>. Acessado em: 11 de julho de 2021.



trajetória em eventos do gênero como ponto de partida para essa análise. Na qualidade de pesquisador e diretor do filme, tendo acesso aos dados da produção sobre a participação em eventos do gênero, a intenção do autor é compartilhar o relato dessa experiência.

No primeiro capítulo, o artigo faz uma abordagem sobre os festivais de cinema e sua importância no cenário de distribuição e divulgação de filmes no mercado audiovisual. No segundo capítulo, acompanha a história do *BeesCats Soccer Boys* e reflete sobre a importância do movimento do futebol gay na luta contra a homofobia. No terceiro capítulo, o artigo fala sobre as discussões abordadas pelo documentário. Já no quarto e último capítulo, busca traçar a trajetória percorrida pelo filme em mostras e festivais de cinema e apontar os resultados obtidos com esse percurso.

Os festivais como espaços para o desenvolvimento da cinematografia nacional

Ao concluir um filme, um realizador cinematográfico almeja um espaço onde sua obra possa enfim ser veiculada e apreciada por espectadores. É na projeção realizada em uma sala escura que o filme ganha vida. Chegar a uma sala de exibição, no entanto, não é uma tarefa fácil, pois o mercado busca filmes rentáveis, que atraiam o público, que lotem as salas. Assim, as produções que dispõem de pouco recurso financeiro para garantir exibições no circuito comercial, ou que não dialogam com o grande público da forma como fazem os *blockbusters*, acabam prejudicadas nessa busca por espaço.

Com relação aos curtas-metragens, esses raramente encontram espaço em salas de cinema do circuito comercial. Dessa forma, os festivais e mostras audiovisuais tornam-se a grande alternativa para cineastas, muitos em início de carreira, que tentam encontrar um espaço para terem seus filmes divulgados.

Primeiramente, é importante definir o que são esses festivais voltados para o audiovisual. De acordo com Tetê Mattos (2013), esses eventos são iniciativas que se estruturam em mostras ou sessões, com o objetivo de promover essas produções. Para a autora, enquanto o filme é disponibilizado à sociedade, expressa-se um respeito a essa produção como forma de manifestação artística. Outro ponto importante considerado por Mattos é de que esses eventos se apresentam com uma proposta de periodicidade regular, objetivando a busca pela continuidade, com o estabelecimento de um calendário fixo.



No caso do Brasil, o grande foco desses eventos está na exibição e difusão de filmes, o que os torna fundamentais para os realizadores que pretendem divulgar suas obras. É através desses eventos que os filmes ganham promoção.

Os festivais são importantes vitrines para o produto audiovisual, em especial o filme brasileiro, contribuindo para a formação de plateias. Para o curta-metragem, os festivais são a principal janela de exibição em tela grande. Ainda relacionado ao campo da exibição e difusão, observamos que os festivais atuam na promoção do filme, dos artistas e profissionais envolvidos, e são fortes instrumentos de visibilidade para patrocinadores e apoiadores. Por seu caráter eventual, que quebra uma rotina, vimos que com frequência um festival possui forte poder de mobilização da mídia, gerando inúmeras matérias durante o período de realização. Mesmo os festivais de pequeno porte podem mobilizar uma mídia local (MATTOS, 2013:119).

Os festivais, no entanto, não se restringem apenas à exibição de filmes, mas proporcionam espaço para debate de ideias, com a presença de realizadores, críticos de cinemas, artistas e técnicos. Há também aqueles que proporcionam atividades de formação, disponibilizando oficinas e cursos de audiovisual, laboratórios de desenvolvimento de projetos e roteiro, mostras competitivas, entre outras atividades.

Minerva Campos-Radabán (2020), ao refletir sobre os estudos acerca dos festivais de cinema, propõe destacar elementos que permitam múltiplas abordagens ao campo e que sejam também úteis na organização e delimitação de subcircuitos específicos a partir das características partilhadas pelos festivais.

Os festivais de cinema consistem na disponibilização de uma série limitada de conteúdos audiovisuais por um determinado período de tempo em um espaço definido (embora não único). Essa dinâmica gera um ponto de encontro para diferentes públicos (em geral e/ou profissionais) interessados nos filmes incluídos no programa (filmes que poderiam apresentar diferentes gêneros, durações e formatos) (CAMPOS-RADABÁN, 2020: 74, tradução nossa)⁵.

⁵ No original: "Los festivales de cine consisten en la puesta a disposición de una serie acotada de contenidos audiovisuales durante un periodo de tiempo determinado en un espacio definido (aunque no único). Esta dinámica generaría un marco de encuentro para diferentes públicos (generales y/o



A autora prefere utilizar o termo disponibilização em vez de projeção, uma vez que identifica um número cada vez maior de festivais que apresentam edições online. Campos-Radabán prefere deixar de lado a ideia de um lugar físico e um espaço único, considerando tanto a multiplicidade de telas, quanto os casos de festivais itinerantes, ou aqueles que se realizam simultaneamente em diferentes cidades ou países.

Outro ponto considerado pela autora é que, num festival, ao menos alguns filmes participam de uma mostra competitiva e são candidatos a prêmios previamente anunciados. Além disso, Campos-Radabán considera fundamental o que denomina circuito:

Um circuito consiste em um conjunto de eventos (ou telas) que compartilham todas ou algumas das características mencionadas acima e que constituem um possível roteiro de filmes. Além disso, todos os festivais pertencentes ao circuito internacional estariam ligados na medida em que sejam informados e estejam atentos às operações, seleções e premiações que ocorrem nos demais eventos que compõem o grupo ou circuito. Também é possível determinar subcircuitos mais limitados, dependendo das características compartilhadas pelos festivais individuais incluídos em cada um. Os subcircuitos são mais restritos e articulados em torno de diversos critérios, como sua linha de programação (um subcircuito dedicado ao cinema latino-americano), sua celebração em um lugar específico (festivais realizados na América Latina), em determinados tipos de telas (projeções em salas de cinema ou exibição em *streaming*), consoante o seu formato (subcircuitos do super-8 ou cinema digital), a sua duração (curta, longa ou média metragem) ou o seu gênero (cinema *trash* ou cinema político) (2020: 74, tradução nossa)⁶.

profesionales) interesados en las películas incluidas en el programa (películas que podrían presentar diferentes géneros, duraciones y formatos)".

⁶ O texto em língua estrangeira é: "Un circuito consiste en un grupo de eventos (o pantallas) que comparten todas o algunas de las características antes señaladas y que constituyen un itinerario posible para películas. Además, todos los festivales pertenecientes al circuito internacional estarían conectados en la medida en que están informados y prestan atención a las operaciones, selecciones y premios que tienen lugar en el resto de los eventos que integran el grupo o circuito. Es posible también determinar subcircuitos más acotados dependiendo de las características compartidas por los festivales individuales incluidos en cada uno. Los subcircuitos son más restringidos y articulados en torno a criterios diversos como su línea de programación (un subcircuito dedicado al cine latinoamericano), su celebración en un lugar concreto (festivales celebrados en América Latina), en determinado tipo de pantallas (proyecciones



Para Rocha e Vaccarini (2015), é importante perceber os festivais de cinema como eventos plurais, que objetivam não apenas a exibição de filmes, mas a troca de experiências, tanto pessoais com profissionais:

Os festivais permitem, em via de mão dupla, um olhar específico e um olhar abrangente. Específico no que tange à produção cinematográfica, e abrangente, pois, a partir daí, são possíveis as trocas, os diferentes olhares para a produção, a variação de temas, a riqueza cultural que o cinema consegue alcançar, permitindo ao público um grande número de informações e percepções para amplas possibilidades, característica de uma arte e também de entretenimentos. E é, justamente, nessa perspectiva que se pode entender a proposta dos festivais de serem plurais, ao propor a troca de informações e possibilidades, ao levarem diferentes formas e temáticas para se pensar, viver e realizar cinema (2015: 7-8).

No caso do Brasil, onde as salas de cinema comerciais são ocupadas em grande parte de seu tempo por produções internacionais, pode-se afirmar que os festivais de cinema exercem papel de grande importância para o desenvolvimento da cinematografia nacional.

Observamos um deslocamento e a reconfiguração deste segmento, que, na maioria das vezes, atua nas lacunas e ausências da cadeia do audiovisual brasileiro. (...) E dentro da cadeia do audiovisual ele tem a sua singularidade, sendo uma peça fundamental para a sua engrenagem (MATTOS, 2013: 131).

O papel exercido por esses eventos não se limita apenas a abrir espaço para exibições de filmes que estão “fora” do circuito, mas fomenta a produção audiovisual como um todo, à medida que proporciona espaços para projeção de filmes, discussões acerca da produção cinematográfica, troca de conhecimentos e experiências entre profissionais e estudantes. Também servem como espaço para o diálogo entre o público e os realizadores, transformando-se em cenário propício para que diferentes questões relacionadas à sociedade sejam abordadas.

en salas de cine o exhibición en streaming), en función de su formato (subcircuitos de súper-8 o cine digital), su duración (de corto, largo o medio metraje) o su género (de cine trash o político)”.



No caso específico do filme *Soccer Boys*, a presença em festivais tem sido fundamental para trazer ao diálogo uma questão de grande relevância, que é a da homofobia no esporte.

O BeesCats Soccer Boys e o futebol como elemento de reflexão sobre a sociedade brasileira

O primeiro encontro de pessoas interessadas em encontrar um espaço para jogar futebol – em um ambiente livre de preconceitos e do discurso machista e homofóbico tradicionalmente presente no ambiente que envolve o esporte mais popular do país – aconteceu no mês de maio do ano de 2017 e reuniu em torno de 15 atletas amadores, que se encontraram a partir de uma postagem no Facebook realizada por André Machado, o idealizador desse movimento no Rio de Janeiro (SOCCER BOYS, 2018: 2 min).

A partir desse encontro inicial, os presentes se comprometeram a divulgar a ideia para amigos gays com o objetivo de reunir mais pessoas. Assim, o encontro seguinte congregou o dobro de interessados. De acordo com a fala de André Machado, o fundador dos BeesCats, no documentário chamado *Soccer Boys*, que conta a história do time, “o surgimento do BeesCats foi de forma muito despretensiosa. A gente queria reunir pra jogar futebol, juntar os amigos pra brincar, sem cobranças, sem xingamentos, uma coisa leve” (SOCCER BOYS, 2018: 2 min)⁷.

Esse movimento despretensioso transformou as noites de sexta-feira do “Só 5 Futebol sem parar”, um ginásio de esportes localizado nas dependências do Clube Guanabara, no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro. O espaço, frequentado principalmente por grupos de homens que participavam das tradicionais “peladas” entre amigos, tornou-se ponto de encontro de homens gays interessados em jogar futebol e socializar entre amigos. Durante os anos de 2017 a 2019, o público gay foi frequentador assíduo de um espaço que anteriormente era frequentado aparentemente por homens heterossexuais. Aparentemente, pois muitos atletas que começaram a jogar no BeesCats já haviam participado de peladas nesse espaço, mas sem poder expressar questões relacionadas a sua homossexualidade, principalmente por conta do preconceito supostamente arraigado no universo masculino ligado ao futebol.

Quando André Machado teve a ideia de reunir amigos pra jogar futebol, mesmo ciente da importância do seu ato, talvez não tivesse pensado na dimensão que este projeto iria ganhar. Em pouco tempo, as quadras de futebol *society* do Clube Guanabara, às sextas-feiras à noite, foram recebendo a presença de um público antes impensado

⁷ Entrevista concedida para o documentário *Soccer Boys*.



para o espaço, tornando-se um ponto de encontro para a comunidade gay não apenas da zona sul do Rio de Janeiro, mas de bairros mais distantes e até da vizinha cidade de Niterói, uma vez que os atletas do time foram divulgando a ideia para amigos, e esses amigos foram chamando outros amigos, a partir de suas redes. E então, mais do que um encontro para uma partida de futebol, as noites de sexta se transformaram num dia de encontro social para o público gay, tendo o futebol como motivador para esse encontro.

De acordo com Ronaldo Helal, professor e pesquisador que é referência sobre o tema Futebol no país, a crença de que o Brasil é “o país do futebol” foi construída na década de 1930, a partir de inflexões na definição do nacional.

O “país do futebol” foi uma “construção social” realizada por jornalistas e intelectuais em um momento de consolidação do “estado-nação”, acompanhada por formulações acadêmicas sobre a sociedade. Foi, de fato, a partir dos anos 1930 que se apresentaram novas formas de conceituar o país (HELAL, 2011: 29).

Para Gastaldo *et al.* (2005) “o futebol é um fato social da maior importância na cultura brasileira contemporânea, estando intimamente ligado ao que seria uma identidade brasileira” (2005: 1.).

Apesar de tamanha importância do futebol para o brasileiro, no Brasil os estudos ligados à sociologia desse e de outros esportes são recentes no campo das ciências sociais. Há 31 anos, quando publicou o livro *O que é Sociologia do Esporte*, Ronaldo Helal fez alguns apontamentos com relação ao descaso com que as ciências sociais tratavam a prática desportiva:

(...) se o esporte é um fato social tão visível da nossa civilização, ele é também, e paradoxalmente, um dos fenômenos menos estudados do nosso tempo. Muito pouco se tem escrito sobre o papel e o significado do esporte nas sociedades modernas contemporâneas (HELAL, 1990, p.14).

À época, de acordo com Helal, mesmo sendo o futebol um dos pilares da identidade da nação brasileira, a sociologia do esporte era uma ciência praticamente inexistente no país. Parte dessa ausência de estudos pode estar ligada a um certo descaso ou preconceito da academia com relação aos esportes de massa.

A Sociologia do Esporte é uma disciplina relativamente recente no Brasil. Em seu início ela teve de superar o ceticismo de parte da academia que entedia que o esporte



de massa – principalmente o futebol – simplesmente como “ópio do povo” ou como um tema menor das ciências sociais (HELAL; COSTA, 2020: 26).

O pesquisador que deu o pontapé inicial para os estudos relacionados ao esporte na sociedade brasileira, mais precisamente o futebol, foi o antropólogo Roberto DaMatta. Para o autor, o futebol é um fenômeno que possibilita dramatizações sobre a sociedade brasileira. “O futebol praticado, vivido, discutido e teorizado no Brasil seria um modo específico entre tantos outros, pelo qual a sociedade brasileira fala, apresenta-se, revela-se, deixando-se, portanto, descobrir” (1982: 21).

O futebol ganha popularidade no Brasil ao longo dos anos, sendo no início um esporte concentrado nas elites. É na década de 1930 que esse esporte penetra com mais intensidade as demais classes sociais, trazendo à tona discussões até então pouco aprofundadas em relação ao esporte, como o racismo. Em debates ocorridos à época, de acordo com Mostaro, Helal e Amaro (2015), veio à tona como algo positivo a ideia de se tratar a miscigenação como esse elemento central. O futebol surge, então, como o exemplo mais potente dessa ideologia.

Pela primeira vez, uma expressão popular intensamente vivida pelos brasileiros via na miscigenação racial um suposto sucesso da “nação”. A Copa de 1938 foi emblemática nesta construção. Após a Copa do Mundo de 1958, contudo, observamos que os principais jogadores da seleção, Garrincha e Pelé, ajudaram a moldar esse estilo, atuando como exemplos evidentes dessa miscigenação como algo positivo sob a ótica esportiva, o que contribuiu para que se consolidasse de maneira intensa tal ideologia sobre o que representaria o futebol-arte e, conseqüentemente, o que seria nossa identidade (2015: 281-282).

Dessa forma, conforme trazido pelos autores, a miscigenação racial, antes vista como negativa, é instrumentalizada como elemento positivo, para servir a essa construção do futebol como arte universal. A paixão pelo esporte, no país, revela-se um elemento de identificação cultural potente, podendo-se afirmar que hoje ele é um elemento de conexão entre os brasileiros de diversas classes sociais.

É possível, portanto, afirmar a existência de um elo entre brasileiros do sul e do norte, brancos e negros, torcedores e atletas, ao menos com relação ao futebol. Mas a existência desse elo não garante que esses mesmos brasileiros sejam vistos em pé de



igualdade. O futebol feminino, por exemplo, não possui a mesma visibilidade do masculino, fato esse que fica evidenciado quando somente no ano de 2019 a Copa do Mundo de Futebol Feminino é exibida pela primeira vez na principal emissora de televisão aberta do país, estando o campeonato já em sua oitava edição (ROGENSKI, 2019). De acordo com Leda Costa e Ronaldo Helal (2020), competições como os jogos Pan-Americanos, a Copa América e a Taça Libertadores da América evidenciam importantes mudanças com relação à estruturação do futebol feminino na América Latina. Os autores criticam, porém, o descaso da mídia com relação à modalidade feminina, que é raramente abordada, mantendo-se o foco nas competições masculinas (COSTA; HELAL, 2020).

Ao se considerar que negros e mulheres, mesmo tendo conquistado espaço considerável no futebol, ainda enfrentam situações difíceis, o que pensar acerca da presença dos homossexuais no esporte?

Se a participação da mulher encontra resistência no futebol, a do homossexual se mostra ainda uma espécie de tabu que está longe de ser quebrado, sendo válido ressaltar que não se trata de um problema exclusivo do futebol, sendo comum aos esportes de um modo geral (COSTA; VOGEL, 2019: 13).

O espaço para homens gays, no futebol profissional, praticamente inexistente. Nem nas torcidas parece haver espaço para os torcedores homossexuais.

Ao que parece, o que incomoda os torcedores é o risco de ter, no time que os representa, um jogador cuja masculinidade seja posta em xeque. É válido lembrar que na torcida de futebol são frequentes as expressões de homofobia, associadas a uma série de preconceitos contra as mulheres. Essas expressões se fazem presentes nos cânticos, nos gestuais, nas ofensas direcionadas à torcida ou jogador adversário (COSTA; VOGEL, 2019: 13).

Com relação à presença da comunidade LGBTQIA+⁸ nos eventos esportivos ligados ao futebol, alguns movimentos começam a se desenhar, mas ainda estão longe de transformar a realidade existentes nos estádios. O pesquisador Maurício Rodrigues Pinto (2017) cita alguns exemplos desses movimentos, como as punições dadas pela

⁸ Sigla que caracteriza a pluralidade do movimento que luta contra o preconceito com relação a pessoas que não se identificam como heterossexuais, sendo que as letras possuem o seguinte significado: L – lésbicas, G – gays, B – bissexuais, T – transexuais, Q – queer, I – intersexo, A – assexuais. O símbolo + designa a amplitude do movimento, que não se restringe apenas aos citados na sigla. Fonte: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/06/03/movimento-lgbtqia-entenda-o-que-significa-cada-uma-das-letras-da-sigla.htm>. Acessado em: 11 de julho de 2021.



FIFA (Federação Internacional de Futebol) para a CBF (Confederação Brasileira de Futebol) em jogos da seleção brasileira, nos anos de 2016 e 2017, em função das manifestações homofóbicas da torcida durante as Eliminatórias da Copa do Mundo de 2018⁹, e também o manifesto realizado pelo clube paulistano Corinthians aos seus torcedores, no ano de 2014, para que abolissem os gritos de “bicha” com o objetivo de ofender jogadores de times adversários.

Se nas arquibancadas a presença do homossexual ainda encontra diversos obstáculos, dentro de campo essa situação se mostra muito mais complexa. Nesse sentido, movimentos como o da criação de um time de futebol para homens gays no Rio de Janeiro servem como exemplo na luta por espaço no esporte mais popular do país, conforme explorado pelo curta-metragem *Soccer Boys*, como se verá adiante.

***Soccer Boys*: o filme e sua temática**

É impossível dissociar o percurso de um filme por festivais e mostras de cinema de sua temática e sua forma de abordagem. O edital no qual o filme *Soccer Boys* foi contemplado apresentava algumas prerrogativas a serem seguidas com relação à apresentação da proposta e ao material a ser produzido:

Para participar, envie uma proposta de curta entre 12 minutos, no mínimo, e 14 minutos, no máximo. Damos preferência a documentários ligados aos direitos humanos, em geral pouco abordados na mídia, mas de grande valia para a construção de uma sociedade mais igualitária e justa. As propostas devem contemplar diversidade de olhares, linguagens e narrativas com relevância contemporânea para o Brasil e para o mundo, de modo a permitir à audiência reunir informações que contribuam para a formação de opinião e visão crítica (CANAL FUTURA, 2018).

Abordar questões sociais consideradas relevantes era uma prerrogativa do edital. A definição se a proposta apresentada se enquadrava ou não nas regras do edital seria definida pelo corpo de avaliação estabelecido pelo próprio canal. O resultado saiu cerca de 40 dias depois do anúncio do edital e o projeto do documentário *Soccer Boys* estava entre os selecionados.

As filmagens aconteceram entre maio e junho de 2018. No mês de maio foram capturadas as imagens da festa em comemoração ao primeiro aniversário do time, e

⁹ As eliminatórias de uma Copa do Mundo ocorrem nos anos que antecedem a edição.



também foram realizadas as entrevistas com dois atletas da equipe, André Machado, o idealizador do *BeesCats Soccer Boys*, e Douglas Braga, atleta do time. Braga conta sua história como jogador de futebol desde o momento em que atuou em categorias de base de grandes times, ainda na adolescência, até o momento em que retorna ao futebol através do primeiro time gay do Rio de Janeiro, passando pelo momento crucial em sua vida em que desiste de sua carreira como atleta em função de sua sexualidade. No mês de junho, durante a segunda edição da *Taça Hornet da Diversidade* (ESPN, 2018), foram realizadas as imagens dos times, das partidas e entrevistas complementares.

Após as filmagens, o filme entrou em pré-produção, tendo sua primeira versão concluída em setembro de 2018, prazo previsto no edital. Essa primeira versão do filme teve duração de 13 minutos (para adequação à grade de exibição da emissora) e posteriormente foi estendido para 14 minutos e 42 segundos, dando mais tempo para os créditos finais, versão essa que tem sido apresentada nos festivais em que *Soccer Boys* vem participando.

A sinopse do filme, disponível na plataforma de *streaming* do Canal Futura, apresenta em linhas gerais a história abordada no curta metragem: “Em meio à disputa pela Taça da Diversidade, os jogadores do *BeesCats Soccer Boys* falam sobre sua relação com o futebol e refletem sobre esporte e discriminação sexual no Brasil” (SOCCER BOYS, 2019).

Em plataformas destinadas à inscrição em festivais, como *Festhome*¹⁰ e *Filfreeway*¹¹, uma sinopse mais longa apresenta a história um pouco mais detalhada:

O filme acompanha dois jogadores do clube, André e Douglas, durante a preparação e participação do torneio, expondo as mudanças em suas vidas no momento em que ingressaram na liga e de que forma isso reflete e afeta o contexto mais amplo de discriminação sexual no Brasil – país que possui um dos maiores índices de crimes homofóbicos do mundo (FESTHOME, 2021).

O filme apresenta duas linhas narrativas paralelas. Uma relacionada ao campeonato do qual o time participa, que se inicia com a apresentação dos atletas e dos times e apresenta trechos das partidas, até a final do campeonato. A outra linha narrativa apresenta as entrevistas com os dois personagens centrais, os atletas André e Douglas, em que eles narram a história do time *BeesCats*, os primeiros passos do

¹⁰ Plataforma de gerenciamento de inscrições em festivais. Disponível em: <https://festivals.festhome.com/>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

¹¹ Plataforma de gerenciamento de inscrições em festivais. Disponível em: <https://filmfreeway.com/>. Acessado em: 11 de julho de 2021.



movimento do futebol gay no Brasil, bem como episódios de suas vidas pessoais relacionados ao tema abordado no filme – que buscaram levar o espectador a compreender a importância desse movimento, não apenas para os atletas que participam do time carioca, mas para todos aqueles que, de uma forma ou de outra, já foram vítimas de preconceito por questões relacionadas à sexualidade.

Douglas Braga conta que tentou carreira no futebol profissional, mas em determinado momento da sua vida, precisou deixar o sonho de lado. Braga treinou em categorias de base desde a pré-adolescência, chegando a jogar por um tempo no Botafogo. Por conta da sua sexualidade, optou por desistir da carreira profissional na qual investiu ao longo de vários anos. Em um trecho do filme, ele fala sobre a necessidade de assumir uma identidade masculina heterossexual que implicava, entre outras coisas, se portar como homofóbico:

Hoje eu entendo que não tive a escolha de não me assumir, porque tinha muita coisa em jogo, muito sonho em jogo. (...) Isso eu não falo com nenhum tipo de orgulho, mas durante um tempo você passa a ser o agressor, você é tão moldado para ser esse personagem, você precisa dessa identidade falsa com tanta veemência, que de repente você é o cara que agride. (...) Se entrasse um cara mais afeminado, o cara nem precisava ser gay, um cara que fosse um pouco mais sensível para as questões, só isso, eu era o cara que tinha que implicar com ele, justamente pra me defender, a lei de matar um leão por dia. E hoje eu vejo como isso é ruim, como isso é cruel. Pior que sofrer a homofobia é, nesse caso, você ser o homofóbico (SOCCER BOYS, 2018: 8 min).

André Machado, por sua vez, revela os detalhes relacionados ao surgimento do time e à ideia desenvolvida em conjunto com equipes da cidade de São Paulo, onde o movimento do futebol gay teve início, de fundar uma liga que envolvesse os times já existentes, proporcionasse um entrosamento entre as equipes e fomentasse o movimento, proporcionando o surgimento de novos times em outras cidades do país.

Esse movimento ganhou força, e o número de times foi aumentando. Ainda no ano de 2017 foi criada uma liga com os times existentes à época, a qual foi chamada de LIGAY NACIONAL DE FUTEBOL¹². No mesmo ano, mais precisamente no dia 25 de novembro de 2017, realizou-se na cidade do Rio de Janeiro o primeiro torneio da liga,

¹² Liga que reúne times de futebol amador formados por homens gays e transexuais. Disponível em: <https://ligaybr.com.br/>. Acessado em: 16 de julho de 2022.



intitulado *Champions Ligay*, com a participação de oito times. O número de equipes foi aumentando e em 2022, de acordo com dados do site da Ligay Nacional de Futebol, a liga conta com 37 equipes. Entre 2017 e 2019 foram realizados cinco campeonatos, em diferentes cidades do país. Além da capital carioca, as cidades-sede das edições foram Porto Alegre (abril/2018), São Paulo (novembro/2018), Brasília (abril/2019) e Belo Horizonte (novembro/2019). Os campeonatos ficaram paralisados em função da pandemia de Covid-19, retornando no ano de 2021 com campeonatos regionais.

Na segunda *Taça Hornet da Diversidade*, campeonato documentado no filme *Soccer Boys*, o BeesCats não consegue levantar a taça de bicampeão¹³, ficando com o segundo lugar. A vitória, porém, parece não estar no título em si, mas na possibilidade de participar de um campeonato onde é possível ser gay e jogar futebol, sem por isso ser xingado ou ofendido.

Flávio Amaral, um dos atletas do time, faz uma reflexão sobre a importância do ato de se participar de um campeonato de futebol com foco na diversidade:

Entrar em campo pra gente é um ato de resistência, é um ato de militância, é um ato político. E pra gente é importante demais, até pelas questões pessoais, daqueles que abandonaram o futebol em algum momento e hoje estão podendo retomar o contato, que está cada vez mais positivo e mais frutífero com o esporte. (...) Que seja mais um passo esse campeonato, de muitos passos que serão dados na direção de mais inclusão, de mais representatividade, de mais respeito no esporte, dentro e fora de campo (SOCCER BOYS, 2018).

Através das duas linhas narrativas presentes no filme, uma focada nos depoimentos de dois atletas e a outra na observação de como transcorre o campeonato, o documentário *Soccer Boys* procura envolver o público, contando a história do BeesCats de uma forma leve e divertida, mas preparando o espectador para momentos mais dramáticos, quando traz à tona questões ligadas ao preconceito vivido pelos atletas em outros espaços.

A temática abordada e as escolhas narrativas certamente contribuíram para o êxito do filme em diversos festivais e mostras, que serão abordados de forma mais detalhadas no capítulo a seguir.

¹³ O *BeesCats Soccer Boys* foi campeão da primeira edição da Taça Hornet da Diversidade, realizada em agosto de 2017. Fonte: https://www.espn.com.br/futebol/artigo/_/id/4356706/segunda-edicao-da-taca-de-futebol-da-diversidade-e-realizada-no-feriado. Acessado em: 16 de julho de 2022.



A experiência nos festivais

Com a sua primeira seleção para festivais ocorrida já no ano de 2018, pouco tempo depois da finalização, o documentário *Soccer Boys* fez sua estreia no Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade. Desde então, o filme já foi selecionado para 65 festivais e mostras, tanto no Brasil, como no exterior¹⁴. A última notificação de seleção recebida pela produção foi da equipe de organização do X Curta O Gênero, que acontecerá na cidade de Fortaleza (CE), no mês de agosto de 2022.

A seguir, tabela com a lista de festivais para os quais o filme foi selecionado e em que foi exibido:

Festival/Mostra	Cidade / País	Data
26º Festival Mix Brasil	São Paulo (SP), Brasil	Nov./2018
22ª Mostra de Cinema de Tiradentes	Tiradentes (MG), Brasil	Jan./2019
7º FestCine Curta Pinhais	Pinhais (PR), Brasil	Abr./2019
II Festival Mimoso de Cinema	Luís Eduardo Magalhães (BA), Brasil	Mai./2019
V Cine Jardim (mai/2019)	Belo Jardim (PE), Brasil	Mai./2019
4º DIGO Festival Internacional da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás (mai/2019)	Goiânia (GO), Brasil	Mai./2019
Berro! Comunicação e Expressão LGBT – UERJ/RJ	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Mai./2019
Cineclube Jacareí – Sessão Diretores / Orgulho LGBT	Jacareí (SP), Brasil	Jun./2019
4º Tercer Tiempo – Festival de Cine Fútbolero	Bogotá, Colômbia	Jun.-Jul. /2019
3ª Mostra do Filme Marginal	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Set./2019
10º CineFoot	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Set./2019
Visible Festival de Cine LGBT	Cidade do Panamá, Panamá	Set./2019
Cine Tamoio Festival de Cinema	São Gonçaves (RJ), Brasil	Set./2019
Cinema Ciudad de México - Festival Latinoamericano de Cine	Cidade do México, México	Out./2019
5º Festival de Curtas de Campos do Jordão – FCCJ	Campos do Jordão (SP), Brasil	Out./2019
37º FICTS-Sport Movies International Fest	Milão, Itália	Out./2019

¹⁴ Conforme dados da produção do filme, considerando as seleções ocorridas até a data da submissão deste artigo.



II Festival do Filme Etnográfico do Pará	Belém (PA), Brasil	Nov./2019
5º Festival de Cinema de Três Passos	Três Passos (RS), Brasil	Nov./2019
Festival de Cinema no Meio do Mundo 2019	Diadema (SP), Brasil	Nov./2019
Festival de Curtas-Metragens de Jundiaí 2019	Jundiaí (SP), Brasil	Nov./2019
Sardenia Queer Short Film Festival – Sessão Especial “Bolsonaro, Mon Amour”	Sardenha, Itália	Nov./2019
41º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano	Havana, Cuba	Dez./2019
VIII Cine Cipó	Belo Horizonte (MG), Brasil	Dez./2019
2º PALMACINE - Festival de Cinema de Palmácia	Palmácia (CE), Brasil	Dez./2019
Intima Lente Festival de Etnografia Visual	Caserta, Itália	Dez./2019
Afronte – Mostra de Cinema LGBTQI+	Natal (RN), Brasil	Dez./2019
II Festival Curta Bragança	Bragança (PA), Brasil	Dez./2019
Streetside Cinema	Winston-Salem, EUA	Jan./2020
Cine Verão 2020	Natal (RN), Brasil	Jan./2020
Positively Different Short Film Festival	Atenas, Grécia	Fev./2020
Wow International Film Festival	Tunísia, Marrocos e Jordânia	Fev./2020
Festival Minuto 90	Peru, Colômbia	Mar./2020
The Lift Off Sessions 2020	Iver, Inglaterra	Mai./2020
The BeBop Channel Content Festival	Nova York, USA	Jun./2020
FlickFair June 2020	Los Angeles, USA	Jun./2020
Best of Latin America Short Film Festival 2020	Santa Mônica, USA	Jul./2020
7º Leiria Film Festival	Leiria e Batalha, Portugal	Jul./2020
Festival de Cinema no Meio do Mundo 2020	Garanhuns (PE), Brasil	Jul./2020
FestCurtas Fundaj 2020	Recife (PE), Brasil	Jul./2020
Curta CUT 2020	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Jul./2020
XI Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental: Contra el silencio todas las voces	Cidade do México, México	Set./2020



CIndie Festival – Festival Online de Cinema Brasileiro Independente	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Set./2020
7º Offside Fest	Barcelona, Espanha	Set./2020
Cine Educação	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Out./2020
11mm. 17º International Football Film Festival	Berlim, Alemanha	Out./2020
4º Festival de Cinema de Muriaé	Muriaé (MG), Brasil	Nov./2020
11º FESTin - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa	Lisboa, Portugal	Dez./2020
Festival Internacional de Cine Lebu – Mostra Festigol	Lebu, Chile	Fev./2021
Pink Love LGBT Film Festival – Índia	Mumbai, Índia	Fev./2021
Mostra Sua Cara	Florianópolis (SC), Brasil	Fev./2021
Curta o Curta	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Mar./2021
Inhapim Cine Festival	Inhapim (MG), Brasil	Mar./2021
Cineclubes Cinefoot – Edição online	Rio de Janeiro (RJ), Brasil	Mar./2021
Andalesgai - Festival de cine Lésbico, Gay, Bisexual y Trans de Andalucía	Sevilha, Espanha	Mar./2021
Festival Minuto 90 – Edição Online	Peru, Colômbia	Mai./2021
Festival Saindo da Gaveta	Belo Horizonte (MG), Brasil	Mai./2021
Raque Rafidain International Film Festival	Bagdá, Iraque	Jun./2021
#AmLatino Film Festival	Rockville, EUA	Jun./2021
Amor LGBT+ International Film Festival	Santiago, Chile	Jun.-Jul. /2021
Festival international du court DIVIPASSION – (jul/2021)	Athis-Mons, França	Jul./2021
The BeBop Hotel Festival	New York, EUA	Ago./2021
5º Tercer Tiempo – Festival de Cine Futbolero	Bogotá, Colômbia	Out./2021
4º Festival de Cinema de Jaraguá do Sul	Jaraguá do Sul (SC), Brasil	Nov./2021
Festival Rede Brazucah	Brasília (DF), Brasil	Jul.-Ago. /2021
Cinemactivo	León, Guanajuato, Mexico	Ago./2021
Festival Itinerante Cine En Mi Barrio	Popayan, Colômbia	Ago./2021
4º Curta Caicó	Caicó (RN) Brasil	Set./2021



Kursall Film Festival San Sebastian	San Sebastian, Espanha	Set./2021
Crossroads International Short Film Festival	Istambul, Turquia	Out./2021
Festival Latinoamericano De Cortometrajes Lapacho	Resistência, Argentina	Set.-Out./2021
Kenya International Sports Film Festival	Nairóbi, Quênia	Out./2021
Festival Internacional de Cine Llamale H	Montevideú, Uruguai	Out./2021
Festival Internacional De Cine Prisma - FICPRISMA	Pereira, Colômbia	Out./2021
Festigol 2021	Santiago, Chile	Nov./2021
9º Festival La otra banqueta	Cidade da Guatemala, Guatemala	Nov./2021
1º Festival Cine Urutu	Pindamonhangaba (SP) Brasil	Nov./2021
Tbilisi 2nd Internacional Short Film Festival Diogenes 2021	Tbilisi, Geórgia	Nov.-Dez./2021
7º Cine Curtas Lapa	Rio de Janeiro (RJ) Brasil	Dez./2021
CineFest São Jorge	São Jorge (GO), Brasil	Dez./2021
Entr'2 Marche International Film Festival	Cannes, França	Mai./2022
Beausoleil Côte d'Azur International FICTS Festival du Cinéma Sportif	Beausoleil, França	Mai./2022
Festival Internacional de Cinema LGBTI+	Brasília (DF), Brasil	Jun./2022
BLUEZ DOLPHINS Monthly Online Short Film Fest	Nova Delhi, Índia	Jul./2022
X Curta O Gênero	Fortaleza, CE, Brasil	Ago./2022

Tabela 1: Festivais e mostras nas quais o filme *Soccer Boys* foi selecionado para exibição.

Fonte: dados da produção do filme.

Os dados acima demonstram o percurso que vem sendo percorrido pelo documentário *Soccer Boys* ao longo de quase quatro anos de seu lançamento. Até o momento atual, existe um equilíbrio entre participações em festivais nacionais (40) e internacionais (44). Entre os festivais nacionais, a maioria das participações (21) foram na região Sudeste, mas houve seleções em todas as regiões do país. Dos eventos internacionais, houve participações em festivais nas três Américas, na Europa, Ásia e África, num total de 25 países.



Para aprofundar um pouco mais o debate sobre a trajetória do filme em festivais, foram selecionados três eventos, a saber: um festival com temática LGBTQIA+, o 26º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade; um festival sobre futebol, o 10º Cinefoot – Festival de Cinema de Futebol, ambos nacionais; e um festival internacional, o *Positively Different Short Film Festival*, realizado na cidade de Atenas, Grécia, que teve como tema a forma positiva de olhar para as diferenças.

Festival Mix Brasil – São Paulo (SP), Brasil

De acordo com Marcos Aurélio da Silva (2013), o Festival Mix Brasil é considerado um dos principais eventos cinematográficos do país ligado a questões de diversidade sexual, sendo realizado desde 1993, na cidade de São Paulo (SP). O Festival anual já pode ser considerado um evento tradicional da cidade, ocorrendo geralmente no mês de novembro, conforme informações do site do oficial (FESTIVAL MIX BRASIL, 2021).

Segundo Fischer, Federici e Geller (2018), na vigésima sexta edição do festival foram apresentados mais de 100 filmes, entre curtas e longas-metragens. Ao cinema, que está presente desde a primeira edição festival, foram se somando outras artes, sendo que na vigésima sexta edição o festival contou com eventos ligados a teatro, literatura, música e *games*. O tema, naquele ano, foi existência e resistência:

A resistência de que falamos hoje não se refere apenas a Direitos Civis e Humanos, tanto os conquistados quanto os que estavam entrando em pauta. É a própria cultura que está em risco. Mas é para isso que estamos aqui, existindo e resistindo (FISCHER, FEDERICI E GELLER, 2018: 5).

A participação do documentário *Soccer Boys* nesse festival se deu em uma mostra não competitiva, intitulada “Panorama Brasil”, como curta-metragem de abertura de uma sessão composta também por um longa (26º FESTIVAL MIX BRASIL DE CULTURA DA DIVERSIDADE, 2018: 40). Para efeitos de estreia, começar sua trajetória por um evento reconhecido com relação à temática abordada foi um passo importante.

Após o fim da exibição, houve um debate com a participação dos diretores, tanto do curta quanto do longa, em que a plateia pode fazer perguntas relacionadas ao filme, proporcionando uma interação com o público, considerada de grande importância por este diretor, principalmente por se tratar da primeira exibição pública do documentário. A resposta do público que acontece em um evento como esse é uma excelente forma de entender como a obra dialoga com os espectadores.



Outro ponto positivo do festival que merece ser destacado é o contato com outros diretores, artistas e técnicos, que também estão produzindo filmes sobre uma mesma temática, ligada a questões da diversidade. Houve eventos específicos para os realizadores, com a presença de atores e diretores com obras selecionadas para a mostra competitiva, o que permite intercâmbio de experiências e conhecimentos. A troca com outros realizadores possibilita aprendizado sobre questões artísticas, técnicas e burocráticas, ao serem compartilhadas informações sobre as experiências de realização de cada obra, os processos de elaboração de projetos, busca por financiamento, entre outras questões ligadas à produção e à realização de filmes. Essa troca enriquece os profissionais e estimula o setor.

A experiência enriquecedora vivida pelo autor deste artigo e diretor do filme pode ser corroborada pela fala de Mattos (2013), já citada anteriormente, que considera os festivais como peça fundamental na engrenagem do audiovisual.

Cinefoot – Rio de Janeiro (RJ), Brasil

De acordo com Mattos (2014), evidencia-se nas últimas décadas uma tendência de crescimento no número de festivais de cinema, tanto no Brasil quanto no exterior, sendo que uma das características desse fenômeno, para a autora, é o surgimento de festivais com perfil segmentado. Nesses festivais, há uma relação entre o cinema e campos culturais distintos. Entre esses campos está o futebol, e um exemplo de festival com essa temática é o Cinefoot:

Criado em 2010, o Cinefoot – Festival de Cinema de Futebol, que tem como objetivo exibir filmes centrados na temática do futebol, vem atraindo um público diferenciado e se legitimando como importante veículo para a difusão de obras audiovisuais de diversas nacionalidades, que abordam o esporte mais popular do Brasil, tratando de temas como os clubes de futebol, Copas do Mundo, jogadores, torcidas, partidas e campeonatos, superações, questões sociais, etc., em suas mais diversas formas narrativas (MATTOS, 2014: 1).

O festival, por sua temática, atrai a atenção de um público interessado no esporte e abre espaço para filmes que abordam diferentes aspectos da relação entre o futebol e diversos temas afins. Se o futebol é um fenômeno pelo qual a sociedade brasileira se revela (DAMATTA, 1982), e se considerarmos esse esporte como um



espaço de resistência do machismo (COSTA; VOGEL, 2019) a presença do documentário *Soccer Boys* na 10ª edição do festival é de extrema importância.

O público do Cinefoot, segundo Mattos (2014), é majoritariamente formado por homens que comparecem às sessões trajando uniforme e carregando bandeiras de seus times e que “nas sessões gritam palavras de ordem e portam-se como se estivessem num estádio de futebol” (MATTOS, 2014: 5). A presença de um filme que aborda a prática do esporte por homens gays poderia causar rejeição do público do festival. No entanto, o filme foi muito bem recebido, e na edição realizada entre 05 e 10 de setembro de 2019 foi eleito pelo voto do público como o melhor curta-metragem na edição realizada na cidade do Rio de Janeiro (*É CAMPEÃO...*, 2019).

A participação do filme no festival foi de grande importância, tanto pelo prêmio recebido e pela recepção do público, quanto pelas oportunidades que surgiram na sequência. Em função dessa participação, o filme foi indicado para o 37º FICTS – *Sport Movies International Fest*, que acontece em Milão, na Itália, sendo a primeira participação em um festival fora da América do Sul. Também em decorrência da participação no Cinefoot surgiram oportunidades para exibição do filme no canal de televisão a cabo SporTV e na plataforma de *streaming* DAZN, ambos ligados à programação esportiva. Em março de 2021, o filme retornou ao Cinefoot, dessa vez em uma edição online.

Positively Different Short Film Festival – Atenas, Grécia

A primeira edição do festival *Positively Different* aconteceu entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 2020, na cidade de Atenas, na Grécia. Na sua programação, o festival apresenta filmes que abordam diferentes formas de discriminações, mas que ressaltam as diferenças de forma positiva.

[O festival] Percorre caminhos complexos com o objetivo de dar espaço a histórias “invisíveis” para serem articuladas e ouvidas; histórias de personagens, pessoas e comunidades que enfrentam a marginalização pelas normas sociais devido às identidades que carregam (POSITIVELY DIFFERENT, 2020, tradução nossa)¹⁵.

Entre os temas presentes nos curtas-metragens selecionados, encontram-se não apenas a questão da diversidade sexual, mas temas como preconceito social, racismo, xenofobia, machismo e capacitismo. Para as exibições, os filmes foram

¹⁵ No original: “It follows complex paths aiming to give space to “invisible” stories to be articulated and heard; stories of characters, persons and communities facing marginalization by social norms due to identities they carry”.



divididos em seis diferentes sessões: *Coming Together* (Chegando juntos), *Personal Revolts* (Revoltas Pessoais), *Overcoming Barriers* (Superação de Barreiras), *Experiences of Oppression* (Experiências de Opressão), *Films for All* (Filmes para Todos), e *Contemporary Dead Ends* (Becos-sem-Saída Contemporâneos).

Dos festivais internacionais para o qual o filme *Soccer Boys* foi selecionado, este foi o único que ofereceu ajuda de custos para a viagem de um membro da equipe do filme, o que tornou possível a presença do diretor no festival.

Após cada sessão, os diretores presentes participaram de uma sessão de perguntas e respostas com o público presente. *Soccer Boys* foi exibido na sessão *Overcoming Barriers* e as perguntas do público giraram em torno das dificuldades enfrentadas pelos gays no Brasil, provavelmente estimuladas pelo filme e também pela sinopse apresentada no catálogo:

No Brasil de Bolsonaro, um governo fascista, os jogadores do BeesCats Soccer Boys, o primeiro time de futebol gay do Rio de Janeiro, se preparam para um campeonato enquanto discutem questões importantes a respeito da homossexualidade no esporte e da homofobia na sociedade brasileira contemporânea (POSITIVELY DIFFERENT, 2020, tradução nossa)¹⁶.

A participação em festivais internacionais permite a um realizador levar suas questões para além das fronteiras do país. Falar sobre a homofobia brasileira, diante de um público de outras nações, é diferente de discutir o mesmo assunto em um festival brasileiro. Internamente, discute-se os problemas que são, de uma forma ou de outra, conhecidos do público. Já fora do país, é possível levar nossa experiência para conhecimento de outras sociedades, de forma que o mundo passe a conhecer melhor nossos problemas. Essa exposição funciona como uma forma de denúncia para o mundo acerca de problemas locais, com o objetivo de atrair a atenção, e muitas vezes pode servir até como um pedido de socorro, buscando auxílio para resolver problemas sociais relevantes.

Considerações finais

Um plano no final do documentário *Soccer Boys* mostra os atletas reunidos ao lado de convidados para a festa do primeiro aniversário do time, ocorrida em maio de 2018. A imagem ilustra a fala de um dos entrevistados do filme, Douglas Braga: “É uma

¹⁶ No original: “In Bolsonaro's Brazil fascist government, Beescats Soccer Boys players, the first gay soccer team in Rio de Janeiro, prepare for a championship while discussing important issues regarding homosexuality in sport and homophobia in contemporary Brazil Society”.



voz que não vai calar mais. A gente chegou num lugar que é nosso por direito” (SOCCER BOYS, 2018, 13 min). A fala simboliza o triunfo em uma partida, que acontece em meio a um campeonato que possui muitos jogos pela frente.

A presença do filme *Soccer Boys* em diferentes festivais de cinema se assemelha, talvez, a cada uma das partidas de futebol disputadas pelo BeesCats. O objetivo do filme não é a premiação em um festival, assim como a presença do time em um campeonato não almeja o título em si. O filme se soma à trajetória do time, cada exibição é como um gol marcado, uma pequena comemoração na luta contra o preconceito.

André Machado, o fundador do time, quando fala sobre o objetivo que ele enxerga no movimento, entende que o futebol gay, como se constitui hoje, não tem um fim em si próprio. O objetivo não é criar e fortalecer um tipo de futebol específico para o público gay, mas sim que essa necessidade deixe de existir com o passar do tempo, e que a inclusão seja algo natural.

À medida que esses movimentos acontecem, a sociedade se transforma. O futebol, considerado como veículo para dramatizações sobre a sociedade brasileira (DAMATTA, 1982), não pode permanecer alheio a essa transformação. E quando a luta contra a homofobia chega às quadras e estádios de futebol, mais uma vez o esporte reitera a sua importância enquanto elemento central da nossa cultura. Dessa forma, faz todo o sentido o pensamento de DaMatta, quando afirma que o futebol é capaz de expressar nossos problemas enquanto nação.

Do mesmo modo, os festivais de cinema exercem um papel importante nessas transformações sociais, à medida que abrem espaço não apenas para exibições de filmes, mas para trocas de experiência e conhecimento e, sobretudo, para que ideias sejam compartilhadas e discutidas. “Um festival tem a sua potencialidade na mediação que ele faz entre a obra FILME e o seu PÚBLICO” (MATTOS, 2013: 131).

Cabe, ainda, uma reflexão final sobre a trajetória do filme *Soccer Boys* por diversos festivais de cinema. Fazer um filme é como treinar um time, o objetivo do diretor é como o do técnico, não necessariamente a vitória, mas a obtenção um resultado satisfatório. Quanto mais partidas um time ganha, mais campeonatos ele irá disputar e mais chances terá de levantar uma taça. A taça, porém, não significa necessariamente um prêmio de melhor filme em um festival ou o primeiro lugar em um campeonato – o que de fato aconteceu, tanto com o filme, quanto com o time. O êxito está em cada partida disputada, em cada seleção para festival, em cada gol marcado pelo time, em cada exibição do filme, pequenas vitórias que evidenciam e denunciam a luta contra o preconceito, num campeonato contínuo, sem data para acabar.



Referências

26º FESTIVAL MIX BRASIL DE CULTURA DA DIVERSIDADE. “(r)EXISTO. #PensoLogoResisto”. Catálogo. São Paulo, 2018.

CAMPOS-RABADÁN, Minerva. “Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos”. *Comunicación y Medios*, Santiago, v. 29, n. 42, dez. 2020, p. 72-83.

CANAL FUTURA. Edital Curta-Doc 2018. Rio de Janeiro, 12 mar. 2018. Disponível em: <https://www.futura.org.br/inscricoes-abertas/>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

COSTA, Leda; HELAL, Ronaldo. “As Faces da Heroína. Narrativas do jornalismo esportivo sobre Marta”. In: KESSLER, Claudia; COSTA, Leda; PISANE, Mariane. *As mulheres no universo do futebol brasileiro*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020, n.p.

COSTA, Leda; VOGEL, Carlos Guilherme. “Club de Cuervos: orgulho, preconceito, poder e fama no futebol”. *Recorde*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, jan./jun. 2019, p. 1-19.

DAMATTA, Roberto. *Universo do Futebol. Esporte e Sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

É CAMPEÃO! “Nos chamam de guerreiras” e “Soccer Boys” conquistam a Taça Cinefoot Rio de Janeiro. *Cinefoot, Notícias*, 11 Set. 2019. Disponível em: <https://cinefoot.org/noticias/e-campeao-nos-chamam-guerreiras-e-soccer-boys-conquistam-a-taca-cinefoot-rio-de-janeiro/>. Acessado em: 15 de julho de 2021.

ESPN. Segunda edição da Taça de Futebol da Diversidade é realizada no feriado. 29 Mai. 2018. Disponível em: https://www.espn.com.br/futebol/artigo/_id/4356706/segunda-edicao-da-taca-de-futebol-da-diversidade-e-realizada-no-feriado. Acessado em: 16 de julho de 2022.

FESTHOME. Plataforma de gerenciamento de inscrições em festivais de cinema. Disponível em: <https://festivals.festhome.com/>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

FESTIVAL MIX BRASIL. Disponível em: <https://www.mixbrasil.org.br/>. Acessado em: 14 de julho de 2021.

FILMFREEWAY. Plataforma de gerenciamento de inscrições em festivais de cinema. Disponível em: <https://filmfreeway.com/>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

FISCHER, André; FEDERICI, João; GELLER, Josi. “#PensoLogoResisto”. In: 26º FESTIVAL MIX BRASIL DE CULTURA DA DIVERSIDADE. (r)EXISTO. #PensoLogoResisto. Catálogo. São Paulo, 2018.

GASTALDO, Édison Luís; *et al.* “Futebol, Mídia e Sociabilidade: uma experiência etnográfica”. *Cadernos IHU Ideias, Unisinos, São Leopoldo (RS)*, ano 3, n. 43, 2005, p.1-13.

HELAL, Ronaldo. *O que é Sociologia do Esporte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.



HELAL, Ronaldo. "Futebol e Comunicação: a consolidação do campo acadêmico no Brasil". *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo (SP), ano 8, v. 8, n. 21, mar. 2011, p. 11-37.

HELAL, Ronaldo; COSTA, Leda Maria. "Sociologia do Esporte: temas, pressupostos e situações do campo". In: FAZZI, Rita de Cássia; LIMA, Jair A. *Campos das Ciências Sociais: figuras do mosaico das pesquisas no Brasil e em Portugal*. Petrópolis: Vozes, 2020.

LIGAY Nacional de Futebol. Disponível em: <https://ligaybr.com.br/>. Acessado em: 16 de julho de 2022.

MATTOS, Tetê. "Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros". In: BAMBA, Mahomed (Org.). *A recepção cinematográfica - teoria e estudos de caso*. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 115-131.

_____. "Festivais de cinema e a nova lógica do consumo cultural – O caso Cinefoot". In: ENECULT, 10., 2014. Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2014. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-atual-x-enecult/>>. Acesso em 11 Jul. 2021.

MOSTARO, Filipe Fernandes Ribeiro; HELAL, Ronaldo George; AMARO, Fausto. "Futebol, nação e representações: a importância do estilo 'futebol-arte' na construção da identidade nacional". *História Unisinos*, São Leopoldo (RS), v. 19, n. 3, set./dez. 2015, p. 272-282.

PAULA, Patricia de. Documentário conta a história do primeiro time de futebol gay do Rio. *O Globo*, Bairros, Rio de Janeiro, 17 nov. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/documentario-counta-historia-do-primeiro-time-de-futebol-gay-do-rio-23235539>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

PINTO, Maurício Rodrigues. *Pelo direito de torcer: das torcidas gays aos movimentos de torcedores contrários ao machismo e à homofobia no futebol*. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP).

POSITIVELY DIFFERENT Short Film Festival. "Catalogue". Catálogo. Atenas, 2020.

ROCHA, Adriano Medeiros da; VACCARINI, Emmanuelle Dias. "A difusão do cinema brasileiro e o Cine Festival Inconfidentes". *Experiência*, UFSM, v. 1, n. 1, jan./jul. 2015, p. 3-19.

ROGENSKI, Renato. "Recordes e a sensação de que nada será como antes". *Meio & Mensagem*, Mídia, 8 Jul. 2019. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/07/08/futebol-feminino-recordes-e-a-sensacao-de-que-nada-sera-como-antes.html>. Acessado em: 11 de julho de 2021.

SILVA, Marcos Aurélio da. "A cidade de São Paulo e os territórios do desejo: uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual". *Comunicação, narrativas e territorialidades*, UFRJ, v. 16, n. 3, set./dez. 2013, p. 19-43.

SOCCER BOYS. Direção de Carlos Guilherme Vogel. Produção de Lilian Diehl. Rio de Janeiro: Lilian Diehl Produções, Canal Futura e Peleja Filmes, 2018. Digital, son., color.:



rebeca

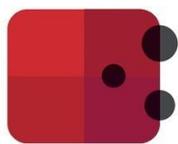


Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

14 min. Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/curtas/v/7530309/>.
Acessado em: 11 de julho de 2021.

SOCCKER BOYS. Canal Futura, 10 abr. 2019. Disponível em:
<https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/curtas/v/7530309/>. Acessado em: 11 de
julho de 2021.

Submetido em 17 de julho de 2021 / Aceito em 25 de outubro de 2021.



**Carrossel encantado: apontamentos iniciais para um
mapeamento das mostras e festivais de cinema
infantil distribuídos pelo Brasil**

Arthur Fiel¹

Pedro Alves²

Lorena Bicchieri³

¹ Doutorando em Comunicação (PPGCOM) e Mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCINE) pela Universidade Federal Fluminense. Também roteirista, produtor e pesquisador, com atenção especial dedicada aos estudos do mercado audiovisual, políticas públicas e conteúdo audiovisual infantil.
Email: arthurfiel@id.uff.br

² Mestrando em Comunicação (PPGCOM) pela Universidade Federal Fluminense. Também educador audiovisual por formação, roteirista e crítico cinematográfico.
Email: pedro_alves@id.uff.br

³ Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Roteirista em formação e entusiasta de conteúdo infanto-juvenil.
Email: lorenabicchieri@id.uff.br

**Resumo**

Ao longo dos últimos anos, tornou-se crescente o número de mostras e festivais audiovisuais em solo brasileiro, bem como o número de pesquisas e estudos sobre os mesmos. É por entender a importância da disseminação dos registros e saberes a respeito destes eventos que, neste trabalho, dedicamos especial atenção às mostras e festivais audiovisuais voltados ao público infantil a fim de entendermos os diversos fatores que atravessam suas existências. Assim, no presente artigo, apresentamos um levantamento cartográfico que inclui 26 festivais e mostras realizadas entre os anos 2002 e 2021, distribuídas nas diversas regiões do país. Para além da geolocalização desses eventos em território brasileiro, este mapeamento também oferece elementos para compreendermos de que forma políticas culturais direcionadas aos eventos audiovisuais e à infância possibilitaram uma melhor e mais justa distribuição geográfica das mostras e festivais infantis em nosso país.

Palavras-chave: festivais audiovisuais; mostras; cinema infantil.

Abstract

Over the past few years, the number of exhibitions and film festivals in Brazil has grown, as well as the number of research and studies about them. It is because we understand the importance of disseminating records and knowledge about these events that, in this article, we dedicate special attention to audiovisual exhibitions and festivals focused on children, in order to understand the various factors that permeate their existence. Thus, this article presents a cartographic survey that includes 26 festivals and exhibitions held between the years 2002 and 2021, distributed in different regions of the country. In addition to the geolocation of these events in Brazilian territory, this mapping also offers elements to understand how cultural policies aimed at audiovisual events and childhood have enabled a better and fairer geographic distribution of children's exhibitions and festivals in our country.

Keywords: film festivals; exhibitions; children's cinema.



Introdução

Ao longo das últimas duas décadas, o segmento de festivais e mostras audiovisuais no Brasil apresentou significativo e notório crescimento, saindo do registro de 132 eventos no ano de 2006 (MATTOS; LEAL, 2009) para 349 no ano de 2019 (CORRÊA, 2020). Estes dados apontam não só para o crescente desenvolvimento do segmento dentro do mercado audiovisual nacional, como também a relevância e a potência econômica, política, social e cultural dos festivais para o audiovisual brasileiro.

Neste trabalho, objetivamos apresentar um mapeamento de festivais e mostras de cinema infantil espalhados pelo território brasileiro, por entendermos a potência deste nicho, tendo ainda o intuito de que este levantamento forneça ferramentas para os estudos dos festivais e do cinema infantil brasileiro, bem como para o desenvolvimento de estratégias e políticas públicas para o setor, incluindo a formação de público para o cinema nacional. Nesta publicação, foram considerados, exclusivamente, os eventos audiovisuais que nominalmente se apresentam como dedicados ao público infantil, não sendo consideradas as mostras dedicadas às obras infantis que compõem eventos audiovisuais gerais.

Assim, neste artigo, encontram-se listados 26 festivais e mostras organizados/realizados entre os anos 2002 e 2021, distribuídos em diversas regiões do país. Para além da geolocalização desses eventos em território brasileiro, este estudo também oferece elementos para compreendermos de que forma políticas culturais direcionadas aos eventos audiovisuais e à infância possibilitaram uma melhor e mais justa distribuição geográfica de mostras e festivais infantis no país, potencializando, desta forma, a formação de público, a criação de um circuito de nicho, e a melhor distribuição do cinema nacional direcionado ao público infantil/infantojuvenil.

Para atingirmos o objetivo central desta pesquisa, adotamos um processo metodológico amplo, diversificado e adaptado aos nossos objetos. As etapas do trabalho podem ser assim descritas: a) analisamos publicações oficiais fornecidas pela Associação Cultural KinoForum⁴, realizadas pelo Fórum dos Festivais; b) realizamos buscas na própria plataforma do KinoForum e também na plataforma Film FreeWay, ambas destinadas a agrupar eventos audiovisuais; c) realizamos, ainda, buscas por listas e eventos audiovisuais na ferramenta algorítmica do Google; d) solicitamos à Secretaria Especial de Cultura dados e documentos de eventos por ela apoiados nos últimos anos; e) contatamos também diversas Secretarias de Cultura dos Estados nos quais não haviam sido localizados eventos audiovisuais destinados às crianças, a fim de ter um posicionamento dos órgãos oficiais sobre a existência ou não de eventos

⁴ Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/>



infantis que contaram ou não com seus apoios; f) e, finalmente, buscamos na rede social Instagram através do uso de *hashtags*⁵ a fim de localizar publicações que evidenciassem a promoção de eventos destinados ao público infantil nesta plataforma. Pontua-se que as palavras utilizadas nas buscas aqui citadas nas plataformas e documentos analisados entre os itens a) e d) foram: “infantil; infantojuvenil; criança; e *kids*”.

O conjunto de informações sistematizado e analisado leva em consideração: a distribuição geográfica dos festivais e mostras de cinema infantil no país; o ano de nascimento destes eventos; o número de edições realizadas; a continuidade e/ou descontinuidade dos eventos; os formatos e origens das obras por eles aceitas (curtas, longas, nacionais, internacionais); a existência de ações de itinerância ou de extensão para além da exibição de obras em seus espaços e tempos formais de realização (cineclubismo, ações em espaços escolares), entre outros aspectos que consideramos relevantes para atingir o objetivo de nossa análise.

Como um dos nortes estruturais para o desenvolvimento deste estudo, entendemos que os direitos culturais são “parte integrante dos Direitos Humanos, ligados à liberdade e igualdade, são universais, indivisíveis e interdependentes” (SILVA, 2020: 206). O direito da criança à cultura, por sua vez, é previsto e reconhecido por diversos órgãos e agentes institucionais, a saber: Organização das Nações Unidas, por meio da Convenção sobre os Direitos da Crianças⁶, datada de 1989; na Constituição Brasileira (1988); na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, ratificada em 1996; no Estatuto da Criança e do Adolescente, de 1990, além de diversos outros instrumentos legais que o reconhece como fundamental.

Adicionalmente, reforçamos nosso entendimento dos eventos audiovisuais como importantes instrumentos de difusão e promoção da cultura audiovisual e também como um campo de ação estratégica para o setor, cuja relevância se dá:

[...] a) pelo que pode e deve revelar de novos valores, novas idéias, novas culturas, através da participação ativa do maior número de países; b) pelo mercado de venda de filmes, que proporciona a comercialização do produto aos mais diversos países; c) porque permite o contato entre as pessoas, das mais diferentes regiões ou países, que trocam idéias entre si, que travam ou ampliam seu conhecimento do que está se passando no mundo cinematográfico (ALENCAR, 1978: 5).

⁵ Hashtags utilizadas no Instagram: #festivalinfantil; #festivalinfantildecinema; #festivaldecinemainfantil; #mostradecinemainfantil; #mostrainfantil; #mostrainfantildecinema

⁶ Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>



Para além disto, acreditamos e reconhecemos o cinema como arte e campo cultural que gera reconhecimento, identificação e conexão com sua própria e com outras vivências e realidades culturais. Desta forma, o acesso às artes e à cultura cinematográfica, para as crianças e para todos, deve ser entendido como um patrimônio cultural. Assim, “a postura defendida é de distribuição justa de riquezas, inclusive as do tesouro artístico-cultural-educacional e da democratização dos conhecimentos.” (CAMPOS, 2008: 73).

Discussões iniciais sobre os festivais

Os festivais de cinema formam um objeto plural e complexo. A dificuldade de definição ou consenso tanto entre os estudiosos, quanto pelos realizadores audiovisuais (MATTOS, 2013; LEÃO, 2017), deve-se em grande parte por conta dos vários setores do audiovisual que são afetados diretamente pela ocorrência desses eventos. Nesse sentido, cabe sinalizar que os festivais e mostras operam em cada uma das bases do tripé da indústria audiovisual: produção, ao possuírem fundos de auxílio direcionados a realizadores; distribuição, ao sediarem o comércio entre realizadores e distribuidoras; e exibição, atuando como a principal janela de projeção de muitas produções independentes como, por exemplo, os curtas-metragens, que ainda possuem os festivais como sua principal janela de exibição. Ou seja,

(...) os festivais de cinema não são importantes apenas pelo que oferecem na tela, ou por suas reivindicações sobre política, cultura e identidades, mas também por sua centralidade nas redes, nos negócios, no conhecimento e na circulação que constituem o cinema global hoje (WONG, 2011: 4, tradução nossa)⁷.

Por conta de sua atuação em vários setores do audiovisual, os festivais constituem um importante instrumento na formação tanto de público, quanto de realizadores. Por mais que cada um dos eventos possua suas particularidades históricas, sociais e culturais – perceptíveis em sua formação, bem como em sua trajetória (ou interrupção) –, algumas pesquisas almejam uma categorização dos elementos mais gerais que os constituem. Uma definição possível para o que constitui um festival de cinema seria uma “iniciativa estruturada em mostras ou sessões capaz de promover o produto audiovisual, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular” (MATTOS;

⁷ No original: “(...) film festivals are not only important for what they offer on-screen, or for their claims about politics, culture, and identities, but also for their centrality to the networks, business, knowledge, and circulation that constitute global film today”.



LEAL, 2009: 2). Ainda que esta definição se demonstre estruturante para a compreensão do que caracteriza um evento audiovisual, é justamente em relação à periodicidade regular que, no caso dos eventos audiovisuais infantis, foram percebidas algumas adversidades, já que algumas das mostras e festivais presentes neste estudo possuem periodicidade não anual, como se costuma contabilizar.

Um outro fator de relevância para o setor, é o fato de o mercado audiovisual observar muito atentamente as exibições de filmes independentes nos festivais de cinema consagrados. Tais sessões oferecem as primeiras impressões sobre determinadas obras, assim como um termômetro de recepção através de público e crítica, e, muitas vezes, o primeiro contato entre distribuidoras e realizadores ainda não estabelecidos. As reuniões de compra que ocorrem paralelamente durante os festivais levam em conta todos esses fatores e traçam o percurso mercadológico ideal para cada um dos filmes adquiridos. Cada festival tem a sua particularidade de mercado como pontua Caroline Libresci, programadora internacional do festival de Sundance: “Se você levar seu filme para Rotterdam, terá todos os olhos europeus sobre você e, em Sundance, terá todos os olhos americanos sobre você – com sorte” (2004 *apud* WONG, 2011: 3, tradução nossa)⁸.

Essa possibilidade de contato entre distribuidores, produtores e outros profissionais do audiovisual também se mostra muito proveitosa para os realizadores. Através dos festivais, forma-se uma rede de contatos entre profissionais de várias nacionalidades e trajetórias, criando assim possibilidades de investimentos e parcerias em produções futuras. Além disso, os festivais possibilitam uma análise de tendências e movimentos cinematográficos ao agrupar obras que possuem semelhanças, aproximações e até mesmo contrapontos estéticos e narrativos.

Já em relação ao público, podemos distinguir dois tipos: os moradores da localidade onde os festivais ocorrem e os espectadores “especializados” que viajam até o lugar. Os festivais “são momentos de exceção, singulares, que proporcionam episódios festivos e fraturam o ritmo normal do cotidiano” (LEÃO, 2017: 65) para os moradores da região onde acontecem. Muitas das vezes, ocorrem em lugares que não possuem salas de exibição e possibilitam que seus cidadãos possam acompanhar projeções gratuitamente ou a preços módicos, fato que não seria possível sem a feita do evento na região. Analisando o caso brasileiro, entretanto, percebemos que o número de festivais está diretamente relacionado à quantidade de salas de cinema existentes em cada região do país. Em pesquisa recente, Corrêa (2020) enumera o número de

⁸ No original: “If you take your film to Rotterdam, you have all European eyes on you, and at Sundance, you have all American eyes on you—hopefully”.



festivais que ocorrem em cada uma das regiões: 155 festivais no Sudeste; 79 festivais no Nordeste; 52 festivais no Sul, 36 festivais no Centro-Oeste e 10 festivais no Norte. Por sua vez, cada uma dessas regiões detém a seguinte quantidade de salas de exibição: 1.846 salas no Sudeste; 586 salas no Nordeste; 554 salas no Sul; 286 salas no Centro-Oeste e 235 salas no Norte⁹.

Entre outros aspectos, vale citar que durante os festivais são oferecidos oficinas e cursos com o objetivo de capacitar profissionais ou desenvolver o conhecimento do público em relação ao audiovisual. Sobre o público “especializado”, que viaja para participar do festival e é composto, muitas das vezes, por críticos de cinema, cinéfilos e profissionais do audiovisual, podemos pontuar também sua significativa colaboração para a movimentação da economia, em diversos segmentos, no local de realização desses eventos.

Finalmente, a importância dos festivais fica ainda mais evidente considerando o monopólio da exibição que ocorre em nosso país, influenciado diretamente pelas grandes corporações estadunidenses que detém o controle sobre a grande parte do conteúdo exibido em território brasileiro (MELEIRO, 2010; BUTCHER, 2019). Os festivais, então, adquirem importância ímpar ao dar visibilidade para produções nacionais que de outra forma não conseguiriam uma janela de exibição no circuito comercial por conta dos interesses mercadológicos e hegemônicos que os controlam. Essa situação somente se intensifica ao considerarmos o conteúdo produzido para o público infantil que, além de também sofrer com tal controle, tem suas próprias particularidades devido a sua trajetória errática de volume de produções, como exploraremos a partir de agora.

A problemática do cinema infantil brasileiro

O cinema infantil brasileiro carrega, ao longo de sua história, as contradições próprias da indústria cultural ocidental, dividida entre a arte e o mercado, entre a definição de que o público é formado por espectadores ou consumidores. Inevitavelmente, essas dicotomias se referem também ao público infantil. E os filmes brasileiros feitos para crianças traduzem, em sua concepção, todas essas questões. (MELO, 2011: 169)

⁹ Dados obtidos no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf. Acessado em: 19 de julho de 2021.



Tendo realizado apontamentos acerca da importância dos festivais para a dinâmica própria do segmento audiovisual, bem como da importância do acesso ao cinema e às diversas formas de expressões artísticas e culturais por parte das crianças, dedicaremos especial atenção à trajetória do cinema infantil brasileiro a fim de evidenciar a importância e relevância do público infantil dentro da história do cinema nacional.

João Batista Melo (2011), aponta o curta *Jonjoca, o dragãozinho manso* (1946) dirigido por Humberto Mauro, como o primeiro filme infantil brasileiro. Trata-se de uma obra de 25 minutos de duração, realizado sob aval do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), mas que, de acordo com o autor, não possuía necessariamente fins educacionais, como a grande parte das produções do INCE, e fora realizado “com fins de entretenimento, e com uma temática mais próxima do universo das crianças” (2011: 93). Depois de *Jonjoca*, surgiram outras obras do INCE que passaram a beber na fonte da cultura popular e infantil em suas realizações, a exemplo de *A velha a fiar* (1964), também assinada por Mauro.

Foi somente na década de 1950 que se registrou nas salas de cinema do país obras declaradamente dedicadas ao público infantil, sendo a primeira delas, e também o primeiro longa animado produzido no Brasil, a obra *Sinfonia Amazônica* (1952), de Anélio Latini Filho. Lançado neste mesmo período, quase simultaneamente, temos o primeiro longa-metragem infantil filmado em *live-action*, *O Saci* (1953), de Rodolfo Nanni – que chega às salas em sintonia com a primeira versão do seriado *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (TV Tupi, 1952), lançado na televisão brasileira (MELO, 2011; FIEL, 2019). Esses foram os dois primeiros e únicos filmes nacionais de longa-metragem dedicados às crianças naquele momento.

Nos anos 60, ainda era pouca a atenção dada ao cinema infantil por parte dos produtores brasileiros. Até meados dessa década, apenas dois outros longas haviam chegado às salas de cinema: *O vigilante rodoviário* (1962), de Ary Fernandes, que na verdade era a “adaptação” da série homônima veiculada na televisão; e, *Pluft, o fantasminha* (1964), de Romain Lesage, baseado na já conhecida obra de Maria Clara Machado, publicada em 1955. Essa situação começa a mudar quando Renato Aragão, em 1967, encarna *O Adorável Trapalhão*, dirigido por J.B. Tanko. Tal fato merece especial destaque, pois o grupo que viria a se formar adiante, e que se tornou conhecido como *Os Trapalhões*, foi responsável pelo estabelecimento e pela manutenção de uma constante produção cinematográfica destinada ao público infantil. Durante o período de atividade do que entendemos como uma filmografia pertencente ao quarteto trapalhão, temos mais de 40 filmes lançados entre 1965 e 1999. Após os anos 2000, temos pouco



menos de 10 lançamentos que serão significativos dentro de um novo momento e período do cinema nacional e, por isso, serão mencionados apenas mais adiante.

Na década de 1970, temos um mercado um pouco mais atento e interessado em se comunicar com o público infantil, como aponta Fiel:

Para além da filmografia atribuída ao quarteto trapalhão, símbolo de sucesso, foram lançados quinze filmes destinados ao público infantil nas salas de cinema do Brasil. Dentre eles: a trilogia do *Tio Maneco*, protagonizados e dirigidos pelo ator e diretor Flávio Migliaccio; *A dança das Bruxas (1970)*, de Francisco Dreux; *Meu Pé de Laranja Lima (1970)*, de Aurélio Teixeira; *O picapau amarelo (1973)*, de Geraldo Sarno; *O detetive Bolacha contra o gênio do crime (1973)*, de Tito Teijido; *Uma aventura na floresta encantada (1977)*, de Mário Latini; entre muitos outros. (2018: 69-70)

A década seguinte mantém o mercado aquecido e as salas recebem 29 filmes, entre 1980 e 1989, como listado por Melo (2011). Aqui, cabe mencionar que, destes lançamentos, 16 integram a franquia dos Trapalhões. Outras obras audiovisuais lançadas nesse momento, no entanto, tornam-se dignas de especial atenção. A primeira narrativa criada para o formato de longa-metragem da famosa Turma da Mônica, *A princesa e o robô (1983)*, de Maurício de Sousa, chega às salas de cinema. No final da década anterior, Maurício havia conseguido levar sua Turma às salas, mas com uma obra que, na verdade, era um compilado de episódios seriados – prática que, por vezes, se repetiu na história da animação brasileira. Vale, ainda, mencionar que na década de 1980 algumas outras obras fugiam do esquema “da telinha à telona”, como o longa-metragem de animação *Boi Aruá (1983)*, do artista plástico baiano Chico Liberato, cuja estética se inspira na cultura popular nordestina e na xilogravura da literatura de cordel; *O Cavalinho Azul (1984)*, de Eduardo Scorel; e *A dança dos bonecos (1985)*, de Helvécio Ratton, entre outros, que foram concebidas, especificamente, para ter como destino de circulação primária os festivais e as salas de cinema do país.

Os anos 90 foram particularmente difíceis para o cinema brasileiro. Isso porque, ao assumir a Presidência da República, em março de 1990, Fernando Collor de Mello extingue diversas empresas estatais, dentre elas a Embrafilme, como aponta o professor Tunico Amancio:

A operação de desmonte da atividade cinematográfica atingiu a capacidade de produção e competição do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Nem mesmo foram



preservados os mecanismos de controle estatísticos por parte do Estado. De uma situação de estabelecimento confortável frente ao mercado, o cinema reduziu-se novamente a uma atividade periférica, recomeçando do zero. (2007: 181)

Apesar de tal acontecimento, o cinema infantil continuou a levar crianças e familiares às salas de cinema. Assim, foi ainda em 1990 que a apresentadora Xuxa Meneghel, que havia estreado na telona em *Super Xuxa contra o baixo astral* (1988), de Anna Penido e David Sonnenschein, leva às salas de cinema mais de 4 milhões de espectadores com a obra *Lua de Cristal* (1990), dirigida por Tizuka Yamazaki, configurando-a como a maior bilheteria¹⁰ do cinema nacional em toda década de 1990.

(...) [A]inda em 1990 temos o lançamento de *Uma escola atrapalhada*, levando 2,6 mi de espectadores às salas; em 1991, *Os Trapalhões e a árvore da Juventude*; em 1993, *Era uma vez...*, de Arturo Uranga; em 1995, *O menino Maluquinho*, dirigido por Helvécio Ratton, e seguimos com mais nove filmes direcionados ao público infantil até o ano de 1999. Esses filmes, especificamente, não foram todos sinônimos de um extremo sucesso, mas continuavam a levar milhares e milhões de espectadores às salas de cinema em busca de produção nacional quando boa parte de nossas salas já estavam tomadas pelas superproduções norte-americanas. (FIEL, 2018: 72)

A apresentadora Xuxa Meneghel, que logo cedo fora coroada “rainha dos baixinhos”, tornou-se a franquia mais potente desse segmento nas salas de cinema. Há diversas críticas às narrativas vividas por ela na telona, que parecia apenas se aproveitar do poderio obtido por sua persona no meio televisivo para continuar gerando lucro à sua franquia no cinema (VALENTE, 2000; MELO, 2011).

Os anos 2000, no entanto, também podem ser apontados como um momento de virada no modo de fazer filmes para crianças, pois, no decorrer da década, o recém-iniciado século XXI traria novas prerrogativas acerca do protagonismo infantil e da criança como fio condutor da narrativa e solucionadora dos conflitos de suas histórias (FIEL, 2020).

¹⁰ Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acessado em 18 de julho de 2021.



Entre os anos 2000 e 2010, Melo (2011) contabiliza 26 obras de longa-metragem lançadas nas salas de cinema. Dentre elas se encontram duas obras da indiazinha *Tainá* (Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, 2010; Mauro Lima, 2005), sendo a terceira lançada em 2011 e dirigida pela diretora Rosane Svartman; *Brichos* (2006), de Paulo Munhoz; *Garoto Cósmico* (2008), de Alê Abreu; e *Eu e meu guarda-chuva* (2010), de Toni Vanzolini, entre outras – a maioria pertencente às franquias Xuxa e Trapalhões, sendo 8 protagonizados pela rainha dos baixinhos e 5 pelo Didi, “o líder trapalhão”.

No período de 2011 e 2019 foram lançados pouco mais de 20 filmes direcionados ao público infantil nas salas de cinema, alguns deles merecedores de menção especial, como *O segredo dos diamantes* (2014), de Helvécio Rattón¹¹, nome importante para o cinema infantil nacional; *O menino no espelho* (2014), de Guilherme Fiuza; *Historietas Assombradas para crianças malcriadas* (2017), de Victor-Hugo Borges; e *Peixonauta, o filme* (2018), de Célia Catunda, Kiko Mistorigo e Rodrigo Eba, dentre outros. As obras até aqui citadas são pertencentes a produtoras com um perfil mais independente, mesmo quando oriundas de projetos também presentes no mercado televisivo, caso dos dois últimos filmes citados. É, neste mesmo sentido, que cabe aqui realizar algumas outras menções a filmes relacionados às obras televisivas. Inicialmente, tem-se *Carrossel* (2015), de Mauricio Eça e Alexandre Boury, e *Carrossel 2 – O sumiço de Maria Joaquina* (2016), de Maurício Eça, que são baseados no *remake* da já conhecida novela infantil da televisão brasileira, exibida pelo SBT, e que foram responsáveis por levarem, juntos, cerca de 5 milhões de telespectadores às salas. Também o inédito caso dos três filmes dos *Detetives do Prédio Azul* lançados até o momento e oriundos de série homônima presente na grade do canal infantil Gloop, no mercado pago. Ambas as franquias, tanto *Carrossel* como *D.P.A.* se tornaram as primeiras obras infantis a sair do segmento televisivo e alcançar um notório sucesso nas salas de cinema, visto que, cada um dos filmes atraíram mais de 2 milhões de espectadores às salas.

Vale frisar que estamos ainda nos referindo aos lançamentos em salas de cinema. No entanto, é justamente no período pós anos 2000 que o cinema infantil brasileiro vive um novo momento, não só de reconfiguração em seu modo de fazer, como também passa a ser pauta de políticas públicas – que, inclusive, são responsáveis pela mudança nesses e noutros modos. Beth Carmona, responsável pelo edital *Curta-Criança*, política pública voltada à produção de curtas infantis que trazia em seu subtítulo

¹¹ A trajetória pessoal e profissional do cineasta foi revisitada durante a edição remota do Festival É TUDO CRIANÇA (2021), ao qual ele concedeu uma entrevista revisitando algumas de suas obras e memórias.. Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8UjZ_xvUwSM



“*histórias brasileiras para crianças brasileiras*”, revela em recente entrevista concedida à Fiel e Amâncio que, no caso deste edital:

[a] ideia foi lançar uma chamada para histórias de 15 minutos, vindas do Brasil inteiro, onde uma criança fosse a protagonista. A criança no centro, como a filosofia trazida para nós por um grande produtor holandês Jan-Willem Bult. No edital, os projetos passavam por um júri e as melhores ideias recebiam uma formação internacional de 4 a 5 dias, para que fossem aprimoradas. Isso nos dava a certeza que no final teríamos histórias infantis e não curtas adultos com crianças em cena. O dinheiro para realização de cada curta era pouco, mas a quantidade de inscritos foi enorme desde os primeiros momentos. A coordenação ficou inteira nas mãos da TVE, que exibia os curtas e os primeiros resultados foram incríveis. Ver uma história com uma criança mineira, cearense ou baiana sendo exibida pelo Brasil inteiro era uma glória. Para o menino do sul era uma maravilha ver o menino do norte e do nordeste, e vice-versa. (2021: 180-181)

Como se percebe, a história do cinema infantil brasileiro é atravessada por diversas problemáticas ao longo dos anos, tendo poucas produções independentes e desvinculadas da indústria televisiva lançadas nas salas de cinema. O incentivo a um atento olhar lançado ao cinema infantil brasileiro, de fato, surge com políticas públicas como o edital Curta-Criança, e também com o entendimento de alguns produtores e agentes culturais de que, mais que políticas públicas, é preciso formar um público cativo para estas obras, pois, as crianças brasileiras, de fato, precisam se ver, se reconhecer e conhecer outras infâncias locais nas telas. Foi justamente com essa prerrogativa que nasceu a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis, idealizada por Luiza Luz Lins, no ano de 2002.

A Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis é o primeiro evento audiovisual nominalmente dedicado aos filmes infantis, sobre ela dedicaremos um outro espaço neste trabalho. Após todo esse percurso histórico, trazemos o que chamamos de *Carrossel Encantado*. Nossa opção por este título leva em consideração o popular brinquedo infantil, geralmente presente em festas populares e parque de diversões, cujo movimento se dá de forma circular, com subidas e descidas, e é capaz de promover laços e sorrisos que ficam ainda mais fortes, múltiplos e memoráveis quando



experienciados de modo coletivo. O que também se percebe no mapeamento que, agora, apresentaremos.

Mapeamento e análise de dados

Para uma melhor compreensão da geolocalização dos eventos audiovisuais dedicados ao público infantil, optamos pela apresentação de dois mapas distintos: no primeiro deles descrevemos a quantidade de festivais por região; no segundo, apontamos a quantidade de festivais encontrados em cada uma das Unidades Federativas do país. Após a apreciação das imagens, seguimos o texto descrevendo os eventos audiovisuais de cada região e Estado, também apontando algumas de suas peculiaridades e aspectos. Vejamos:





Figuras 1 e 2: Mapas de festivais por Região e Estados, respectivamente.
Fonte: Elaborado pelos autores (2022).

Distribuição das mostras e festivais infantis por região do país

Nossa pesquisa contabilizou 26 festivais e mostras infantis distribuídas pelo país. Considerando 25 eventos desse total, nove foram localizados na região Nordeste (36%), oito na região Sudeste (32%), seis na região Sul (24%), e apenas um na região Centro-Oeste (4%) e na Norte (4%). Optamos por não colocar o Festival Internacional de Cinema Infantil - FICI nesta porcentagem, uma vez que ele se posiciona como um festival de alcance nacional. Sobre ele, discorreremos com mais detalhes adiante.

NORTE

Na região Norte, no estado do Pará, verificamos a existência do *Bacuri - Mostra de Cinema Infantil*, na capital Belém. O festival exibiu curtas-metragens nacionais e internacionais, além de oferecer oficinas e palestras; no entanto, teve apenas uma edição, no ano de 2010.

Nome	Cidade/UF	Ano de início
Bacuri - Mostra de Cinema Infantil	Belém/PA	2010



CENTRO-OESTE

Na região Centro-Oeste ocorreu a *Mostra Infantil de Cinema de Campo Grande* (MICC), na capital do estado de Mato Grosso. Encontramos informação sobre este festival em publicação, no Diário Oficial da União, datada de 8 de maio de 2006¹². No entanto, outros dados como data de início e número de edições não foram localizados.

Nome	Cidade/UF	Ano de início
Mostra Infantil de Cinema de Campo Grande - MICC	Campo Grande/MT	Informação não obtida.

SUL

Na região Sul, em Santa Catarina, acontece a *Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis*, que é o primeiro festival nominalmente dedicado ao público infantil no país. Datado de 2002, o festival, que está em sua vigésima edição, exhibe curtas e longas-metragens (ficção, documentários e animações) nacionais e internacionais. Oferece oficinas e palestras, além de organizar o Circuito de Cinema Infantil, uma série de conversas sobre infância, audiovisual e educação com profissionais da área. Também em Santa Catarina ocorre o *Corujinha*, na cidade de Balneário Camboriú, que está em sua terceira edição – no entanto sua edição do ano de 2021 foi adiada para 2022 devido a pandemia da Covid-19. Ele exhibe curtas, médias e longas-metragens, além de receber seriados, fotografias, músicas e roteiros – nacionais e internacionais. Também há projeção dos filmes nas redes de escolas municipais e particulares, atividades de mercado, encontro de coprodução com foco no país, homenagens, residência artística, oficinas, palestras e debates.

O Paraná possui a *SACI - Semana de Animação e Cinema Infantil*, em Curitiba, cuja primeira ocorrência registrou-se no mês de novembro de 2021, em formato híbrido, acontecendo tanto presencialmente quanto de modo remoto, e apresentando ao público curtas e longas-metragens nacionais e internacionais.

Por fim, no Rio Grande do Sul, contamos três eventos. A *SEMENTE - Mostra Infantil de Cinema e Sustentabilidade*, iniciada no ano de 2016, exhibe curtas-metragens nacionais e oferece seminários. O *Cine Caramelo*, iniciado em 2014, está agora em sua sétima edição – em 2020, o festival se juntou a um outro evento, mas não considerou

¹² Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/567022/pg-3-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-08-05-2006>. Acessado em: 20 de julho de 2021



alteração no número de edições. Dentro de seu programa, exhibe curtas-metragens nacionais e internacionais. Localizamos ainda o *Primeira Janela - Festival Infantojuvenil de Porto Alegre*, que teve início em 2014 e registrou sua última edição em 2018. O festival, em seu pouco tempo de vida, exibiu curtas-metragens nacionais e internacionais, e, longas-metragens convidados. Além disso, também oferecia atividades paralelas como seminários e oficinas. Todos os festivais citados neste parágrafo foram localizados na cidade de Porto Alegre.

Nome	Cidade/UF	Ano de início
Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis	Florianópolis/SC	2002
Corujinha	Balneário Camboriú/SC	Informação não obtida
SACI - Semana de Animação e Cinema infantil	Curitiba/PR	2021
Primeira Janela – Festival de Cinema Infantojuvenil de Porto Alegre	Porto Alegre/RS	2014
SEMENTE - Mostra Infantil de Cinema e Sustentabilidade	Porto Alegre/RS	2016
Cine Caramelo	Porto Alegre/RS	2014

NORDESTE

Na região Nordeste, no estado de Pernambuco registramos a ocorrência da *Roi-Roi Mostra de Cinema Infantil*, em Triunfo, realizado somente no ano de 2018 e que exibiu exclusivamente obras de curtas-metragens. Também da *Takorama*, uma iniciativa da *Associação Internacional Films pour Enfants* que, no Brasil, foi proposta pela produtora 3emeio e, em 2021, foi realizada com incentivo pela Secretaria de Cultura de Pernambuco por meio da Lei Aldir Blanc. Exibiu curtas-metragens de diversas origens e promoveu *lives* e aulas fechadas com a temática Cinema e Educação, de maneira totalmente online.

No Ceará, foram localizados os dois eventos realizados na cidade de Fortaleza: o *Cineduca - Mostra do Cinema Educativo e Infantil*, que em sua segunda edição contou



com o apoio da Lei Aldir Blanc e ocorreu de modo online, devido às circunstâncias causais, decorrentes da pandemia do novo coronavírus; e o *Festival de Cinema Infantil do Ceará* (FCIC), que iniciou em dezembro de 2020, online, e exibiu curtas-metragens nacionais, além de ter realizado debate com realizadores sobre processo criativo. Por fim, registramos a *Mostra Internacional Infantil* (MIAU), evento itinerante que acontece nas cidades de Canindé, Caucaia, Fortaleza, Itapipoca e Santa Quitéria e, desde 2019, dedica-se a exibir curtas-metragens de origem nacional e internacional.

Na Bahia, ocorre o *Cineminha B - Festival de Cinema Infantil*, em Salvador, lançado em 2018 e que aceita curtas e longas-metragens (ficção, documentário e animação) nacionais e internacionais, além de também promover debates e oficinas. O *ManduCA - Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira*, na cidade de Cachoeira, também criado em 2018, teve sua terceira edição suspensa em 2020 e retomada em 2021, no modo online em decorrência da pandemia. A mostra é uma realização do grupo PET Cinema e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). O evento também conta com o apoio do Núcleo de Políticas de Inclusão (NUPI/UFRB), que viabiliza a interpretação em Libras das diversas atividades do evento, como oficinas e mesas redondas, para além da exibição de curtas-metragens e episódios de séries nacionais. Por fim, é na Bahia a recém-nascida *Mostra de Cinema Infantil Luz Mágica*, que estreou em 2021 de maneira totalmente online, exibindo em sua programação curtas, longas e episódios de seriados nacionais, além de promover debates, oficinas e contação de história.

O último estado em que registramos festivais ou mostras infantis/infantojuvenis é a Paraíba, onde ocorreu o *Fest Aruandinha*, em João Pessoa. Teve apenas duas edições – em 2016 e em 2018 – e contava com a exibição de curtas e longas-metragens nacionais.

Nome	Cidade/UF	Ano de início
Rói-Rói Mostra de Cinema Infantil	Triunfo/PE	2018
Takorama	Pernambuco / Paris	2021
Cineduca – Mostra do Cinema Educativo e Infantil	Ceará	2019
Festival de Cinema Infantil do Ceará (FCIC)	Fortaleza/CE	2020



Mostra Internacional Infantil de Audiovisual (MIAU)	Canindé, Caucaia, Fortaleza, Itapipoca e Santa Quitéria/CE	2019
Cineminha B - Festival de Cinema Infantil	Salvador/BA	2018
ManduCA – Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira	Cachoeira/BA	2018
Mostra de Cinema Infantil Luz Mágica	Bahia	2021
Fest Aruandinha	João Pessoa/PB	2016

SUDESTE

Na região Sudeste, no estado do Espírito Santo, não foi possível localizar mostras e festivais independentes que fossem nominalmente direcionadas aos filmes infantis, apenas janelas de exibição destes conteúdos integrados à programação de eventos audiovisuais gerais.

No Rio de Janeiro, o *Festival Internacional Pequeno Cineasta* (FIPC) estreou em 2010 e seu objetivo era mostrar e premiar filmes feitos por crianças e adolescentes brasileiros e internacionais. O evento também promoveu workshops, mesas “redondinhas”, mediadas por crianças e educadores, e uma versão itinerante – mas, sua última edição aconteceu em 2019. Também na capital fluminense, o *Superfantástico! Festival de Cinema Infantil* foi realizado nos anos de 2012, 2013 e 2014, voltado para curtas e longas-metragens nacionais mais comerciais.

No Estado de São Paulo, localizamos o Festival *comKIDS - Prix Jeunesse Iberoamericano*, na capital paulista, que ocorre em anos ímpares em edições convencionais, e em anos pares com edições especiais. O evento recebe séries, programas, curtas e médias-metragens, telefilmes e webséries, *live-action* ou animação, nacionais e internacionais. Além da exibição dos filmes, conta com workshops e debates e reúne profissionais de diversos países da Ibero-América. O *MIIA - Mostra Itinerante Infantojuvenil de Audiovisual* ocorreu nas cidades de Taboão da Serra e Diadema e teve somente uma edição, em 2018. O evento recebeu pilotos de séries, curtas e longas-



metragens dos mais diversos formatos (ficção, documentários e animações), além de realizar oficinas e palestras.

Em Minas Gerais foram encontrados quatro eventos festivais direcionados ao público infantil. O *Cinema de Brinquedo - Festival de Cinema Infantil de Belo Horizonte*, que aconteceria em 2020 na capital mineira, por conta da pandemia foi adiado para o ano de 2021. O *Festival de Cinema Infantil É Tudo Criança*, em Leopoldina, foi lançado em 2019 –sua segunda edição foi adiada para 2021, pelo mesmo motivo que o anterior –, e sua realização só é possível por ser viabilizada pela Lei Aldir Blanc. Esse festival ocorreu de forma completamente online e contou com exibição de curtas-metragens nacionais, sessões especiais, com longas convidados, webinários, oficinas e debates. O terceiro festival localizado no estado de Minas Gerais foi o *Cine Miguilim - Festival de Cinema Infantil*, em Uberlândia, que aconteceu pela primeira vez em 2021 em formato *drive-in*. Por último, localizamos o *RecriaCine - Mostra de Cinema para Crianças e Adolescentes*, em Ervália, que surgiu em 2015 e possui oficinas, debates e sarau, além da exibição de curtas-metragens nacionais.

Nome	Cidade/UF	Ano de início
Festival Internacional Pequeno Cineasta (FIPC)	Rio de Janeiro/RJ	2010
Superfantástico! Festival de Cinema Infantil	Rio de Janeiro/RJ	2012
Festival comKids – Prix Jeunesse Iberoamericano	São Paulo/SP	2009
MIIA - Mostra Itinerante Infantojuvenil de Audiovisual	Taboão da Serra e Diadema/SP	2018
Cinema de Brinquedo — Festival de Cinema Infantil de Belo Horizonte	Belo Horizonte/MG	2021
Festival de Cinema Infantil É Tudo Criança	Leopoldina/MG	2019
Cine Miguilim - Festival de Cinema Infantil	Uberlândia/MG	2021



Recria Cine - Mostra de Cinema para Crianças e Adolescentes	Ervália/MG	2015
---	------------	------

Menções honrosas

Dos vinte e cinco eventos citados acima, três se destacam no cenário nacional: a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis, o Festival Internacional de Cinema Infantil (FICI) e o Festival comKids - Prix Jeunesse Iberoamericano, que serão abordados com maior detalhamento. Decidimos falar separadamente sobre eles devido a sua importância e relevância para o fortalecimento do circuito de eventos audiovisuais infantis e também para a divulgação de novas obras brasileiras.

Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e mif.Kids

Criada por Luiza Lins em 2002, a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis tem como proposta “a inclusão social, a educação através do cinema e o desenvolvimento do cinema infantil nacional”¹³. Foi pioneiro no Brasil e, por este motivo, é um marco para a história do conteúdo audiovisual para crianças no país, dada a abertura que possibilitou a realizadoras e realizadores com obras dedicadas à infância o direcionamento de suas produções para um evento que mirasse, exclusivamente, no público infantil. A mostra possui duas categorias competitivas, a mostra nacional e a mostra internacional, e inclui em sua programação debates com diretores, seminários de políticas públicas para infância, oficinas para professores e crianças, sessões itinerantes em escolas públicas, fórum nacional de cinema e educação, além de promover o circuito estadual de cinema para municípios do estado de Santa Catarina. É realizado com patrocínio do Prêmio Catarinense de Cinema, Fundação Catarinense de Cultura e Governo do Estado de Santa Catarina, via Lei de Incentivo à Cultura. O evento é uma realização da Lume Produções Culturais, Ministério do Turismo, Secretaria Especial de Cultura e Governo Federal.

No ano de 2022, ao completar seus 20 anos de realização, o evento expandiu-se e, como uma de suas ações, deu origem ao *mif.kids* – Mercado de Cinema Infantil Florianópolis¹⁴, um espaço de encontro entre agentes do mercado audiovisual e criadores cujo objetivo é fomentar novas realizações. Além da Lume Produções Culturais, o evento é realizado em conjunto com a Esmeralda Produções em produção

¹³ Disponível em: <https://www.mostradecinemainfantil.com.br/quem-somos/equipe/luiza-lins/>. Acessado em: 20 de julho de 2021.

¹⁴ Ver mais em: <https://www.mostradecinemainfantil.com.br/mifkids/>



associada de Paulo Barata, que dirige o evento junto de Luiza Luz Lins e Carla Esmeralda. Essa ação foi oriunda dos Encontros de Mercados que compunham a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e inspirada nas bem-sucedidas experiências de conexões entre mercado e criadores estrangeiros, como o *Industry Forum* (do New York International Children Film Festival), KIDSCREENN (Miami), m:brane (Balmo), Cinekid for professionals (Amsterdã) e Mip Junior (Cannes).

Festival Internacional de Cinema Infantil (FICI)

O Festival Internacional de Cinema Infantil, dirigido pela dupla Carla Camurati e Carla Esmeralda, foi criado no ano de 2003, reunindo filmes do Brasil e estrangeiros desde sua primeira edição. O evento já exibiu “mais de 1.100 títulos, de 36 países, para um público superior a 1,8 milhão de espectadores (dos quais 930 mil alunos e professores da rede pública de ensino, muitos em seu primeiro contato com o cinema).” O FICI também possui o Fórum Pensar a Infância, reunindo discussões que atravessam as políticas públicas para o fomento ao audiovisual infantil às diversas relações do cinema infantil e outros campos do saber que dedicam atenção à vivência das crianças. O evento promove atividades paralelas como espetáculos de teatro, oficinas, debates, música, dança, clipes e jogos. Possui algumas categorias competitivas e oferece o Prêmio Brasil de Cinema Infantil, uma forma de incentivar a produção audiovisual para este público. Os curtas inscritos são divididos em três sessões, Animação, Histórias Curtas e Mostra *Teen*. Como regra geral, o festival se espalha em diversos Estados e cidades do país, devido à parceria com a rede Cinemark – contudo, para a 18ª edição, em modo totalmente online devido à pandemia, foi criada uma plataforma de *streaming* com salas virtuais divididas de acordo com a temática. O FICI conta com a coprodução da Esmeralda Produções e a realização de Copacabana Filmes e Produções, Secretaria Especial de Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal. A edição remota também contou com o patrocínio da rede Cinemark, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, com o apoio do TeleCine e da Mistika Post.

Festival comKids - Prix Jeunesse Iberoamericano

Com o intuito de incentivar e promover a qualidade na programação infantil brasileiras, e encabeçado por Beth Carmona, surgiu, em 2002, o Centro Brasileiro de Mídia para crianças e adolescentes – a ONG MídiaTiva. O grupo multidisciplinar das áreas de comunicação, cultura e educação posteriormente criou o selo *comKids* e um portal com “o propósito de informação, promoção e difusão de conhecimento sobre produções audiovisuais e digitais para crianças e adolescentes, nas línguas portuguesa



e espanhola” (FIEL; AMÂNCIO, 2021: 183). Dentro do Festival *comKids* surge o *Prix Jeunesse Iberoamericano (PJIBA)*, versão regional do *Prix Jeunesse International*, prêmio mundial de excelência na programação televisiva dedicada à infância que existe há cerca de 60 anos. O *PJIBA* foi iniciado no Chile, em 2003, país onde foram realizadas três edições, e posteriormente passou a ser realizado na capital do estado de São Paulo, com apoio do Goethe Institut e SESC, dentro do *comKids*, e acoplado às ações do grupo liderado por Beth Carmona. Assim, O *comKids – Prix Jeunesse Iberoamericano*, ocorre a cada dois anos, desde 2009, e nos anos pares promove eventos afins, como o *comKids Primeira Infância* e *comKids Interativo*. Possui mostras competitivas que recebem séries, curtas e clips audiovisuais nos formatos de live-action, ficção, não ficção e animação. Dentro de sua programação, o evento promove debates e workshops de formação profissional, além de mostras para as crianças e suas famílias. Trata-se de um ponto de encontro profissional para aqueles que se interessam por conteúdos infantis e pelos temas relacionados à infância. Esse é um importante evento de conexão entre os profissionais independentes, as empresas produtoras e canais televisivos de toda Ibero-América, já que tem como um de seus objetivos a promoção da aproximação dos agentes atentos à produção infantil dentre os países que compõem a região.

Festivais Descontinuados

Uma triste recorrência se mostrou presente durante a análise de nosso mapeamento: a descontinuidade e a desperiodização dos festivais de cinema infantil realizados no país. Por mais que as razões particulares que ocasionaram o término de cada um dos eventos possam apenas ser conjecturadas em nossa pesquisa – por conta da dificuldade de obtenção de informações publicizadas ou de realizar o contato com os organizadores –, é notável que uma parcela considerável das mostras e festivais aqui apresentados possuíram sua primeira edição realizada de maneira independente, sendo possibilitados pelo esforço e desejo de seus produtores. Alguns tiveram as edições seguintes estimuladas através de patrocínios privados e/ou editais de incentivo, o que possibilitou sua continuidade.

Assim, dos 26 eventos listados, contabilizamos o total de oito festivais e mostras de cinema infantil descontinuados. Dentre esses oito, um (12.5%) estava localizado na região Norte, um (12.5%) na região Centro-Oeste, um (12.5%) na região Sul, dois (25%) na região Nordeste e três (37.5%) na região Sudeste. Os dados dão origem ao mapa abaixo:



Figura 3: Mapa de festivais descontinuados por Estado.

Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Considerações finais

Após darmos uma volta neste Carrossel Encantado, dividiremos aqui algumas considerações que tomam por base a história e os dados acima mencionados. Nossa intenção, neste momento, é chamar a atenção de todas as pessoas interessadas no fomento e manutenção de um corpo espectral para o cinema nacional. Para isto, o público infantil precisa ser percebido como nicho estratégico dentre produtores, realizadores e, especialmente, gestores do setor audiovisual.

A primeira conclusão obtida com a elaboração deste mapeamento é que, mesmo que o número de festivais no Brasil tenha mais do que dobrado, os eventos voltados para o público infantil/infantojuvenil ainda aparecem com pouca presença. Do total dos vinte e seis eventos audiovisuais apontados nesta pesquisa, ficou evidente que eles se concentram e se espalham com maior facilidade pela região Nordeste, Sul e Sudeste, sendo esta última a região que possui o maior número de salas distribuídas em sua extensão territorial. No Centro-Oeste e no Norte, onde o número de salas de cinema se mostra desproporcional ao tamanho da extensão de cada uma dessas regiões, notamos a escassez de eventos dedicados ao cinema infantil.



Tal escassez, que não é exclusiva das regiões Norte e Centro-Oeste, mas ainda mais notória nelas, pode ser percebida pela ausência de políticas públicas direcionadas à organização de eventos audiovisuais. Outra evidência dessa ausência é o fato de que boa parte dos eventos aqui listados tiveram suas primeiras edições realizadas de forma independente, sem o apoio ou incentivo de qualquer política cultural. Seus organizadores, geralmente produtores atentos às demandas das crianças ou, mais precisamente, à ausência de conexão entre o público e o cinema infantil, empreenderam um enorme esforço para promover seus eventos – que, somente após comprovarem, com seu sucesso, a importância de fazer chegar às crianças os filmes a elas endereçados, passaram a receber algum tipo de apoio e/ou incentivo.

Ainda nesse sentido, cabe mencionar dois acontecimentos que impactaram diretamente no resultado aqui apresentado. Como já citado, o isolamento provocado pela pandemia do novo coronavírus (Sars-CoV-2) afetou diretamente todo o circuito exibidor. Os eventos audiovisuais, que antes ocorriam em espaços físicos, precisaram enfrentar o desafio de virtualizar toda sua grade de programação e experiência. Alguns deles, inclusive, adiaram a realização do ano de 2020 para o ano de 2021, como expusemos no texto. Por outro lado, foi justamente esse acontecimento que possibilitou leis de incentivo destinadas ao setor cultural durante este período – e, como demonstrado, viabilizou a realização de diversos dos eventos aqui listados. A Lei Aldir Blanc, em especial, foi a grande responsável por esses e outros eventos dos mais diversos segmentos da economia cultural. Para além dela, é digna de menção a chamada pública Cultura Infância, lançada pela Secretaria de Cultura do Ceará em 4 de março de 2020. Nesta chamada, o governo cearense destinaria a quantia de, aproximadamente, R\$ 1.5 milhões a projetos dos mais diversos segmentos culturais dedicados ao público infantil, nas seguintes categorias: a) Criação, Produção, Circulação e Fruição; b) Formação e Pesquisa; c) Memória Cultural. Infelizmente, a chamada foi suspensa devido a problemas jurídicos¹⁵ na pasta com o Tribunal de Contas do Ceará (TCE), e os recursos não foram liberados. Dentre os projetos habilitados nela estavam os já mencionados *Festival de Cinema Infantil do Ceará* (FCIC) e o *Cineduca*, que foram realizados mesmo sem os recursos públicos, e também a *Mostra Tapuia de Cinema Infantil*, sobre a qual não foi possível localizar registros de realização. Este fato, novamente, torna evidente o esforço empreendido pelos produtores para realizarem esses eventos audiovisuais. Apesar da problemática jurídica que impediu o repasse das verbas para os eventos citados, o lançamento da chamada é relevante pela

¹⁵ Informação retirada do site: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2021/07/12/como-o-cancelamento-de-editais-da-secult-impacta-a-cultura-no-ceara.html>



possibilidade de tornar-se um modelo de política pública para as culturas infantis a ser ecoado pelo país, sendo, por este motivo, digna de menção.

Assim, salientamos a importância das discussões em torno de políticas públicas culturais e seus impactos no cenário. Para além das políticas destinadas ao setor audiovisual, percebemos a importância da promoção de políticas públicas especificamente dedicadas à infância. Neste mesmo sentido, aqui apontamos para uma das características dos eventos audiovisuais infantis: a abertura de um espaço que promova discussão em torno de ações e políticas direcionadas ao nicho, bem como a premiação de obras com serviços que proporcionem e/ou apoiem novas realizações. Notamos, ainda, a integração entre esses eventos, que compõem uma rede de agentes afinados e preocupados com a produção audiovisual infantil e com o acesso do público a tais realizações. Inclusive, seus organizadores e realizadores integram o já mencionado “público especializado”, ou seja, mostram-se dispostos a viajarem, conectarem-se e afinarem essa rede de troca e colaboração; pessoas que, mesmo enfrentando altos e baixos, mantêm-se unidas no movimento cíclico desse carrossel encantado, possibilitando encontros, elos, memórias e a distribuição de sorrisos e sonhos entre realizadores e crianças.

Bibliografia

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. *ALCEU*, v. 8, n. 15, jul /dez 2007, p. 173-184.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia*. 2019. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB*. 9394/1996.

BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Lei 8.069/90. São Paulo, Atlas, 1991.

CAMPOS, Carolina. “Arte e vida: integração social - direito das crianças à educação e expressão artísticas”. *Pensar*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2008, p. 65-74.

CORRÊA, Paulo Luz. *Os Festivais Audiovisuais Brasileiros em 2019: Geografia e Virtualização*. São Paulo: Kinofórum, 2020.



FIEL, Arthur. "Cinema, Infância e Televisão: o mercado do conteúdo infantil no cinema e na TV do Brasil". In: VI Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina, 2018, Niterói. *Anais do VI COCAAL e II COCAF*, 2018. p. 67-76.

_____. <http://lattes.cnpq.br/7349087526723649>. *A Tela Encantada: infância e conteúdo infantil na TV do Brasil*. 2019. 208f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

_____. "Notas sobre o conteúdo audiovisual infantil e novas formas de se produzir para crianças". IN: Tedesco, Marina Cavalcanti; Net, Márcio Brito (Org.). *Outras pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e audiovisual*. 1.ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020. p. 203-224.

_____; AMÂNCIO, T. "História, política e narrativas infantis". *Revista GEMInIS*, v. 12, n. 1, 27 jun. 2021, p. 173-188.

LEÃO, Tânia. "O formato 'festival' em questão". In: *VII Encontro Anual da AIM*. 2017. Livro de Atas do VII Encontro Anual da AIM, p. 63-73.

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

_____; LEAL, Antônio. "Festivais Audiovisuais Brasileiros: um diagnóstico do setor". In: *V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2009, Salvador. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2009, v.1. p.1-16.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e mercado: indústria cinematográfica e audiovisual brasileira - Vol. III*. São Paulo: Escrituras, 2010.

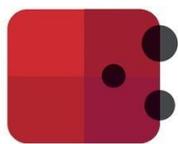
MELO, João Batista. *Lanterna Mágica: infância e cinema infantil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Marilda Samico da. "A importância de Políticas Culturais na vida de crianças e jovens". In: CABRAL, Eula Dantas Taveira (Org.). *Comunicação, Cultura e Informação em perspectiva*. 1ed. Divinópolis: Meus Ritmos Editora, 2020, v.1. p. 203-214.

VALENTE, Eduardo. "Noções de Infância e Educação: filmes infantis". *Revista Contracampo*. 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/filmeinfantil.htm>. Acessado em: 16 de março de 2021.

WONG, Cindy Hing-Yuk. *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press, 2011.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

RAFMA: la experiencia colectiva de los Festivales Argentinos

Lía Gómez¹

Federico Ambrosis²

¹ Doctora en Comunicación y Licenciada en Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata – UNLP. Directora del Festival de cine Latinoamericano de La Plata (FESAALP). Miembro de RAFMA.
Email: lialaiq@gmail.com

² Licenciado en Comunicación Social y Periodismo de la UNLP. Director del Festival de cine Latinoamericano de La Plata (FESAALP). Miembro de RAFMA.
Email: federico_ambrosis@hotmail.com

**Resumo**

Este documento propõe uma cronologia histórica sobre a criação e desenvolvimento da *Red Argentina de Festivales de la Argentina* (RAFMA) para compreender a importância dos contextos sociais, políticos e econômicos no circuito dos festivais e a união dos mesmos para valorizar o trabalho coletivo. Este trabalho permite-nos observar a importância dos festivais na identidade de um cinema nacional, o desenvolvimento de novos espectadores e públicos, a valorização da cultura regional e o impacto na diversidade e o desenvolvimento de políticas públicas de apoio à cinematografia argentina.

Palavras-chaves: América Latina; Cinema; Festivais.

Abstract

This paper proposes a historical timeline of the creation and development of the *Red Argentina de Festivales de la Argentina* (RAFMA) to understand the importance of the social, political, and economic contexts in the festival circuit and the union of festivals to promote collective work. This work allows us to observe the importance of the festivals in the identity of a national cinema, the development of new spectators and audiences, the valuation of regional culture, and the impact on diversity and the development of public policies in the support of Argentinean cinematography.

Keywords: Latin America; movie theater; Festival.



Figura 1: Archivo personal de autores. Bafici 2019

El proceso de surgimiento de la *Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales* (RAFMA), su desarrollo y consolidación como colectivo, debe ser abordado a través de las etapas históricas que incidieron en la conformación de un espacio común en el tejido cultural de los Festivales de cine de Argentina, consolidando en el tiempo un circuito de exhibición alternativo, independiente y diverso. Como organizadores del *Festival de cine latinoamericano de La Plata* (FESAALP), tuvimos la posibilidad de formar parte de todo el proceso de gestación y formación de la Red de Festivales. A continuación exponemos las causas políticas, culturales, sociales y económicas que derivaron en la aparición de más de cien festivales de cine y su impacto como sujeto colectivo en el circuito audiovisual.

La RAFMA, como objeto de estudio, debe ser entendida a través del análisis de los circuitos culturales y los contextos en los cuales se desarrolla. La formación de RAFMA potenció los lazos de intercambio y conocimientos entre los responsables de los festivales de cine del país, generó un circuito para los cineastas emergentes, consolidó la multiplicidad de cinematografías regionales y nacionales, visibilizó la diversidad de miradas, fortaleció las pantallas en los pueblos y ciudades donde no existían salas de cine y potenció el desarrollo de herramientas para la multiplicidad de espectadores y la gestación de futuras audiencias. Pero su conformación no hubiera sido posible sin una serie de sucesos que fueron marcando el camino hacia la construcción del espacio, parte



de luchas de generaciones que comprendieron y comprenden al cine como testimonio cultural social y político.

Sostenemos, como Fernando Martín Peña, filmólogo y archivista, que el cine nacional tiene un período creativo en cada etapa de crisis. Así, en la década del 30 con la depresión financiera, se generaron en Argentina los primeros *films* de autor que dieron lugar a un nuevo cine que potenciaba la identidad y la generación de relatos sobre nuestra sociedad. Ya en la década del 60 se convierte en un arma de lucha y reivindicación ideológica en un mundo convulsionado por las batallas culturales de emancipación de América Latina; y en la década del 90, con una política neoliberal que desmantela el Estado y genera una crisis económico y social, da lugar a imágenes nunca antes vistas sobre las perplejidades de la desigualdad, pero también la confianza en los lazos sociales de las clases populares en la cultura argentina. No pasó desapercibida la década del 70 con censuras, desapariciones y quema de negativos y la década del 80 con la necesidad de contar todo aquello acallado por la dictadura. Pero es recién en 1994 (después de un arduo trabajo y lucha de los realizadores audiovisuales) que se vuelve a poner en discusión la *Ley de Cine* y se re-inaugura el *Festival de Cine de Mar del Plata* (1996) posicionándose como Festival Clase A y convirtiéndose en un factor determinante en el futuro camino de la organización de los festivales argentinos.³

Siguiendo los hechos mencionados que funcionan como pilares fundadores, a continuación, desarrollaremos una guía temporal, marcando hitos de la construcción colectiva de RAFMA a través de los diversos contextos sociopolíticos y culturales, con el fin de visibilizar la génesis, formación y consolidación de la Red a través de los años y el sinuoso camino de la gestión cultural. En definitiva, abordamos la historia reciente de la política audiovisual argentina, que hoy tiene a RAFMA como una pieza fundamental dentro del circuito de exhibición y difusión del cine independiente.

Sobre la Ley de Cine y la crisis del 2001

Cuando se promulgó en 1994 la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional Nº 24.377, el cine argentino registraba uno de los peores balances de su historia.

Ese año se filmaron solamente 5 largometrajes argentinos (la cantidad más baja desde 1932) y el porcentaje de espectadores del cine nacional fue de apenas 1,91%. De las 900 salas de exhibición de principios de los 80s, se había caído a 326 en 1994, los 63 millones de espectadores en 1984 (año récord) habían mermado a 16 millones en 1991 y 19 en 1993 (Caletti Garciadiego, 2017: 198).

³ 60 imágenes: 60 años / Fernando Martín Peña / 2014



A partir de movilizaciones y una extensa lucha de las asociaciones y realizadores, se sanciona la Ley de Cine. El *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) nace como un ente público no estatal, autárquico, dentro del ámbito de la Secretaría de Cultura de la Nación con el objetivo de defender la diversidad cultural e identidad nacional.

Por otro lado, una cronología de la exhibición en el cine argentino marca que el año de menor cantidad de salas coincide con el de la sanción de la ley: en 1994 había 326 salas, casi un tercio de las que había diez años antes. Ese año marca también la ruptura en la tendencia declinante, ya que principalmente por las inversiones de los complejos multisalas internacionales y de las pantallas de los *shoppings* (Village, Cinemark, Hoyts, Showcase) comienzan a construirse una gran cantidad de salas de cine. En el año 2000 existían 956 salas. Debido a las características del negocio de las multisalas, la programación de la cartelera empieza a generar tensiones en la industria audiovisual argentina por la falta de accesibilidad a la cartelera y la escasa visibilidad del cine nacional comparada con las películas provenientes de *Hollywood*.

La crisis del 2001 puso en jaque el modelo social, político y económico que culminó con un estallido social. Luego de la renuncia del Presidente de la Nación a fines del 2001⁴, una seguidilla de cinco presidencias temporarias desencadena la elección que lleva a *Nestor Kirchner*⁵ como figura desconocida al poder nacional en el 2003 y a una nueva etapa política. Es la fuerza nacida en este devenir que impulsa el audiovisual como potencia cultural y vuelve a poner en discusión leyes que habían sido olvidadas por las grandes mayorías.

Causas y consecuencias

El impacto de la sanción de la *Ley de Cine* en la Argentina fue vital para el surgimiento de nuevas generaciones de realizadores, de Escuelas de Cine en las Universidades Públicas y Privadas, sumado al acceso a nuevas herramientas digitales que abarataron los costos de filmación, las múltiples líneas de subsidio y concursos que posibilitaron la aparición de óperas primas, con otros discursos narrativos y estéticos. Es una etapa centrada en la producción y en la realización.

A partir de la intervención implementada por la reforma a la Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional, nº 24.377 en 1994, es una actividad subsidiada y funciona con un sistema de créditos y subvenciones que resultan indispensables para llevar a cabo las producciones. Ese tipo de ayuda es necesaria porque las inversiones

⁴ Fernando de la Rúa fue presidente de la Nación Argentina entre 1999 y 2001.

⁵ Néstor Carlos Kirchner fue presidente de la Nación Argentina entre el 25 de mayo de 2003 y el 10 de diciembre de 2007



casi nunca se recuperan mediante la venta de entradas y otros ingresos” (Marino, 2017-2018: 363).

La contracara fue el circuito de exhibición. La explotación comercial de las grandes cadenas extranjeras con Multisalas concentró las pantallas en pocas ciudades, programando en sus grillas más del 80% cine norteamericano, relegando al cine nacional a funciones con horarios excluyentes para el espectador argentino. Desde el Estado tuvieron que implementarse herramientas como la media de continuidad y la cuota de pantalla para garantizar un mínimo de estrenos argentinos.

Según señalan Pablo Perelman y Paulina Seivach, en el 2008 alrededor de 13 millones de personas no tenían una sala de cine cerca de donde vivían, y de los 24 distritos federales, sólo seis tenían un mercado cinematográfico apenas considerable: la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Neuquén y Mendoza. En estas cuatro, últimas sólo hay algunas salas en las ciudades más grandes. Las multisalas fueron construidas en las cercanías de los enclaves geográficos con mayor poder adquisitivo (Campero, 2009: 31). Estas son las principales causas del advenimiento de un nuevo fenómeno cultural destinado a cambiar el paradigma de la exhibición independiente: los Festivales de Cine Nacionales.

El surgimiento de los Festivales de cine

El panorama de exhibición del cine independiente de Argentina se ve modificado por el surgimiento de los Festivales de cine nacionales. Estos últimos nacen por una necesidad de ocupar espacios que como hemos mencionado, no les interesó a las salas comerciales como negocio. Son los Festivales de cine, arraigados por su vinculación territorial, la curaduría de sus programaciones, los que generaron las ventanas propicias para el encuentro entre realizadores y público.

El crecimiento de los festivales, de la mano de gestores culturales en distintas ciudades del país, es un fenómeno que ha enarbolado como bandera y objetivos comunes el de brindar pantallas de exhibición para un cine nacional y latinoamericano, de diversos géneros y temáticas, que no ha encontrado difusión ni espacios en el circuito comercial. En varias ciudades del Interior del país, donde los cines han dejado de existir, se han erigido como las únicas y necesarias pantallas” (Gómez, Ambrosis, 2015: 113)

A mediados del 2007 se genera el primer acercamiento entre Festivales. Convocados por el Festival Internacional de cine de Tapias (TAFIC), en la provincia de Buenos Aires, alrededor de quince organizadores de festivales participaron del encuentro compartiendo experiencias de gestión con la idea principal de poder descubrir y conectar entre colegas.



En una época donde las herramientas digitales eran incipientes, no había un intercambio fluido entre los eventos. Los diarios hegemónicos o revistas especializadas de cine otorgaban poco o nulo espacio a los festivales emergentes. Por eso mismo, el Encuentro de Tapiales fue un paso fundamental para los gestores culturales. El mismo significó la posibilidad de conocer a los responsables de los festivales geográficamente cercanos (Bs.As. y Ciudad Autónoma), descubrir que los modelos de producción compartían características similares como la autogestión, la regionalidad, *staff* reducidos, salas alternativas. También creó la posibilidad de identificar que las dificultades de cada festival se replicaban en el resto, como por ejemplo las logísticas de producción, de presupuesto, comunicación, las asistencias de invitados nacionales o internacionales, la capacidad de generar proyecciones de calidad (muchos festivales proyectaban en DVD) y sobre todo se analizaron los procesos de trabajo sobre la convocatoria de público y la relación con los espectadores.

El encuentro de Tapiales es un antecedente vital para la conformación de la futura Red. Entre los participantes asistió la Directora del Área de Festivales del INCAA. Por primera vez los hacedores de los Festivales de Cine compartían una instancia de diálogo grupal con una representante de las políticas públicas del ente gubernamental.

La experiencia Cortópolis

En el 2008 se realiza un Foro latinoamericano organizado por el Festival de Cortos de Córdoba (Cortópolis). Representantes de Festivales de Brasil, Uruguay, Chile, Paraguay, Bolivia y Argentina estuvieron presentes. La modalidad de trabajo del encuentro consistió en una dinámica de debate e intercambio de miradas y experiencias, en mesas de trabajo con una duración de dos jornadas. Los temas que se trataron fueron la gestión de recursos para la concreción de los festivales, criterios de programación, perspectivas para el formato cortometraje y políticas públicas para la difusión de la producción audiovisual como patrimonio cultural de cada país. A partir del Foro de Cortópolis se empieza a discutir sobre federalismo y producción de contenidos con mirada local.

De la Ley de Medios al primer Encuentro Federal

El 2009 es un año bisagra. Por un lado se sanciona la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que implica una importante transformación en la democratización de la información, reemplazando una anquilosada ley promovida en la dictadura y poniendo límites a la concentración de los medios.



Por el otro, el INCAA convoca a través del Programa País a un Encuentro Nacional de Festivales en el marco del 24° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Por primera vez, con la participación de 70 festivales argentinos, se genera una instancia de capacitación y formación en la gestión cultural de Festivales de Cine. La actividad estuvo centrada en cuatro ejes: federalismo, trabajo colectivo, identidad regional y capacitación en la gestión cultural.

Estas instancias de encuentro y capacitación se realizaron de forma ininterrumpida del 2009 hasta el 2015. Estos espacios fueron propicios para afianzar los lazos entre los organizadores de los Festivales. De forma espontánea y natural, comienza el intercambio de Muestras Itinerantes, de participación como Jurados de las Competencias Oficiales y/o como participantes en las Conferencias en los Espacios Formativos. Este intercambio de experiencias y saberes es la primera consecuencia de una política pública: los festivales no se perciben como individualidades o eventos aislados, sino que empiezan a considerarse como fenómenos colectivos, parte de un tejido social y cultural nacional. La importancia de estos encuentros anuales organizados por el Programa de Festivales Nacionales del INCAA fue una de las claves para la conformación de la Red y del sostenimiento en el tiempo del circuito de festivales de la Argentina.

Sobre el Programa de Festivales Nacionales de la Argentina

Es importante comprender el rol del Programa de Festivales Nacionales en la Argentina para entender el impacto dentro del circuito de exhibición. En primer lugar, la política audiovisual en Argentina es una política de Estado, regulada a través de su Ley de cine⁶. En segundo lugar, además del fomento a la producción el INCAA, debe generar herramientas para apoyar la exhibición y la formación de audiencias. El Programa de Festivales Nacionales nace dentro del Área de Acción Federal y tiene como principales acciones y objetivos los siguientes⁷:

Desarrollo Federal: el INCAA tiene como misión acrecentar la difusión de la cinematografía argentina, así como realizar y apoyar muestras y festivales nacionales, y participar en los que se realicen.

⁶ LEY Nº 17.741. Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional.

⁷ Programa Nacional de Festivales Nacionales: <http://www.incaa.gov.ar/proyectos-activos-de-apoyo-economico-a-festivales-nacionales>



Apoyo económico: en virtud de fortalecer el desarrollo federal audiovisual, el INCAA realiza el apoyo institucional y económico a festivales, muestras y semanas de cine que se realizan en todo el territorio argentino.

Igualdad: con el objetivo de desarrollar modernas herramientas de gestión e imprimir dinamismo en las políticas de transparencia activa respecto a la información pública, el INCAA dispone de un registro abierto y actualizado de las solicitudes de apoyo a festivales nacionales activos durante todo el año.

Desarrollo colectivo de la Red

A partir de los encuentros en el Festival Internacional de Mar del Plata se comienzan a gestionar reuniones de forma más frecuente entre los festivales. En el norte del país, Jujuy Cortos convoca a la Red Andina, en la costa argentina el Festival Uncipar convoca a Encuentros de Festivales, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires los Festivales se convocan asiduamente. Estas actividades se replican en todos los puntos del país.

En el 2010, se firma el primer borrador del Acta de la creación de la Red en el Festival de Mar del Plata, firmada por 40 festivales y muestras. El primer boceto se denomina Red Nacional de Festivales. Se proponen comisiones de Comunicación, Fomento, Acciones Culturales y Capacitación.

A partir de ese año se empieza a trabajar en la identidad de la Red: un nombre representativo, una imagen, un blog para mantener informados a los festivales adherentes. Además, se comienza a desarrollar la composición interna y la forma de organización colectiva.

Empieza una etapa activa de divulgación con charlas, presentaciones y conferencias de la Red en distintos ámbitos culturales. En esta etapa del trabajo colectivo se delimitan los objetivos y misiones de la Red. Entre los principales objetivos de RAFMA se encuentra el de nuclear, representar y defender los intereses de la escena de festivales de cine de la Argentina, garantizar el federalismo y la pluralidad de voces propias en el país, elaborar programas de formación de audiencias, ampliar el derecho de acceso a los bienes culturales para cada ciudadano a nivel federal, difundir y estimular las producciones regionales e independientes.

Lanzamiento oficial de RAFMA

En el 2015 se oficializa la Red con una presentación en el Museo del Libro y de la Lengua en la Biblioteca Nacional en la Ciudad de Buenos Aires. En una presentación



pública se expuso como principal meta, la necesidad conjunta de afianzar los lazos de redes culturales y de horizontes colectivos, como la de compartir las experiencias en la gestión cultural para fortalecer los espacios de exhibición y defender las políticas audiovisuales públicas.

La Red, presenta su plataforma de trabajo: diseño del logotipo renovado, Calendario de Festivales, Publicaciones, creación de web oficial, creación de perfil en Redes Sociales, Espacios de Capacitación, Asesorías Personalizadas, Nuevas comisiones internas y se crea el Premio RAFMA.

Entre las actividades organizadas se destacan las Asesorías sobre Festivales de Cine en conjunto con la Coordinación de Festivales Nacionales del INCAA en el 30° Festival de Mar del Plata y la alianza con el Programa de Cinemóviles, entregando un "Ciclo de animación", con cortometrajes curados por la Red para los 24 cinemóviles del país (uno por provincia). El Premio RAFMA se entrega en todos los festivales miembros de la Red con el objetivo de estimular las primeras obras de las nuevas camadas de realizadores noveles.

En cuanto a la Organización interna, se lleva adelante una Comisión Directiva Encargada de pautar los lineamientos generales de la Red y eventos especiales, Comisión Jurídica a cargo de estudiar las mejores opciones de la conformación jurídica de la Red (Asociación civil, Federación) y una comisión de Comunicación a cargo de las comunicaciones internas y externas (mailing, redes, web)

El 2015 culmina con el lanzamiento del Catálogo de Festivales Nacionales, Muestras y Semanas de Cine de Argentina. El catálogo, que incluye 124 Festivales, Muestras y Semanas de Cine.

Cada uno de estos proyectos produce cambios culturales, económicos y sociales en las ciudades en las que se realizan. La diversidad de estos festivales, muestras y semanas de cine de la Argentina incluye cada vez más cine argentino y latinoamericano que, de otras formas, no puede verse (Cardozo, 2015: 5)

La consolidación de la Red y la defensa del cine argentino

La asunción de nuevas autoridades nacionales⁸, implicó un retroceso en la política cultural y audiovisual argentina. Las políticas neoliberales aplicadas en este período derivan hacia una crisis económica de gran envergadura, con consecuencias directas en la subida de las tarifas, inflación y despidos de trabajadores, generando una parálisis en la actividad del sector que desalienta la producción.

⁸ Mauricio Macri fue presidente de la Nación Argentina entre 2015 y 2019,



Empieza un período de movilizaciones, reclamos y organización colectiva entre los distintos sindicatos y asociaciones nacionales (directores, productores, festivales, entre otros). Específicamente el sector audiovisual denuncia a las nuevas autoridades del INCAA, la sub-ejecución presupuestaria de cerca de 700 millones de pesos, el no llamamiento a comités de crédito (herramienta estipulada por la Ley de Cine para fomentar y apoyar la financiación de las producciones), la convocatoria a la Asamblea Federal (es un órgano de co-gobierno del INCAA, conformado por los 24 secretarios de cultura de las provincias), además de exigir la reasignación de las partidas presupuestarias a los rubros que fomentan la producción y conseguir que el 50% del presupuesto sea destinado al fomento cinematográfico y por último que no disminuyan la cantidad de premios en los concursos regionales.

Dentro de este marco de recesión, la situación de los Festivales de cine no resultó ajena al panorama nacional. Se cancelaron programas de capacitaciones y espacios de difusión. Los acontecimientos más significativos fueron:

1. Cancelación del Programa País:

Por decisión política de las nuevas autoridades audiovisuales y un cambio en el organigrama del INCAA, los Festivales pierden el espacio de Encuentro de Capacitación y Asesorías anual. El Instituto decide no apoyar más las capacitaciones en el Festival de Mar del Plata. Los Festivales, *Cinemóviles* y Estudiantes de las Universidades Públicas forman parte del recorte del presupuesto.

2. Programa Festivales Nacionales:

El Programa continúa, los Festivales pueden acceder a los subsidios, pero se generan atrasos, circuitos burocráticos eternos, cambio de interlocutores de forma constante, lo que debilita el *feedback* entre los Festivales y el Estado. El Cine *Gaumont*, principal sede de Espacios INCAA, toma la decisión de no alojar a ningún Festival Nacional en sus salas.

3. El descenso de la curva de Festivales:

En cuatro años, 54 festivales cancelaron sus eventos. Los motivos principales fueron la falta de apoyo y problemas económicos para sostener las pantallas. Al culminar el 2019, la cifra de festivales vigentes en todo el territorio argentino desciende. Solo se realizaron 70 Festivales nacionales en el año 2019.

RAFMA, reorganización y movilización



El período comprendido entre fines de 2015 y 2019 marca un proceso de retracción de las políticas audiovisuales, que genera internamente en la Red, una necesidad de agruparse y llevar acciones concretas con un dinamismo mayor al que se venía realizando. La participación en las Asambleas suma más representantes y referentes del país. El colectivo crece en número de integrantes. Las acciones que se llevan a cabo están centradas en sostener las pantallas y que ningún festival cancele su programación. Entre las actividades que se realizaron se destacan las campañas de comunicación y movilización, participación en órganos asamblearios junto a otros colectivos y redes, alianza con asociaciones que llevan a la Red a integrarse a la *Coordinación Audiovisual Federal (CAF)* y la *Multisectorial*, donde participan también Sindicatos de televisión y Publicidad.

El cine *Gaumont*, vedado para la realización de los Festivales de Cine, se convierte en el espacio por excelencia para las Asambleas Abiertas de todo el espectro del sector audiovisual. Bajo el lema “*Yo defiando el cine argentino*”, se proponen acciones de visibilidad y lucha.

En pleno contexto de movilizaciones en el 2017 la Red se presenta por primera vez en el marco del 19° edición del *BAFICI* (Buenos Aires Festival de Cine independiente) con la actividad *Nuevas pantallas y generación de audiencias: Los desafíos de los festivales de cine en la nueva era*. En el encuentro se analizó la situación del cine nacional y el impacto en el circuito de festivales. Culminó con la firma entre los festivales presentes del Convenio Marco, para formalizar oficialmente la Red.

Entre el 2017 y 2019 se realizaron numerosas charlas y conferencias en los Festivales y Universidades Públicas para visibilizar la grave situación del circuito de exhibición y como la crisis económica estaba impactando en la realización de los festivales. A fines del 2019 se realizan elecciones en la Argentina y el proyecto neoliberalismo cae en las urnas, abriendo otra etapa dentro de RAFMA.

La Pandemia y el Programa de Festivales Nacionales

Con la asunción de un nuevo gobierno a fines de 2019⁹, la Red trabaja y planifica estrategias de recuperación del sector antes la crisis de los últimos cuatro años. La propagación de la pandemia se acelera. El primer caso de Covid 19 llegó a Argentina en marzo de 2020. A los pocos días se decretó la cuarentena obligatoria.

La crisis causada por la pandemia de COVID-19 ha tenido repercusiones devastadoras en las industrias creativas y culturales. En todo el mundo, los medios de subsistencia de los artistas y profesionales de la cultura se han visto gravemente

⁹ Alberto Fernández asume la Presidencia de Argentina el 10 de diciembre de 2019.



afectados por las medidas de confinamiento y distanciamiento físicos. La índole precaria de su quehacer profesional los ha hecho especialmente vulnerables a los impactos económicos provocados por la presente crisis que, además, ha exacerbado la volatilidad y las desigualdades que ya existían en el sector creativo y cultural. Ha alcanzado un nivel inigualable el número de artistas y profesionales de la cultura que han perdido sus empleos y, en todas partes del mundo, el sector está luchando por su supervivencia (Unesco, 2020: 4).

Junto a la gravedad de la emergencia sanitaria, las nuevas autoridades del INCAA acentúan el rumbo de recortes y ausencia de programas de reactivación dentro del sector audiovisual. Los Festivales de Cine están entre los más afectados por la implementación de las nuevas políticas. Entre ellas, la Resolución 666 que anuncia la finalización del Programa de Festivales Nacionales, traspasando toda la responsabilidad y recursos a las Provincias.

Ante esta situación, la Red anuncia una campaña de *alerta y movilización*. A través de las nuevas aplicaciones digitales se dinamizan las reuniones semanales entre sus integrantes y la virtualidad genera un mayor intercambio entre los miembros. En el plano digital se define visibilizar la campaña en las redes sociales y en el plano político, convocar encuentros con autoridades provinciales y nacionales con el objetivo de frenar la resolución y sostener el programa nacional.

Tras un 2020 convulsionado, se logra introducir en la agenda de temas a tratar en la Asamblea Federal y visibilizar la importancia del circuito de festivales dentro de la cadena de distribución y exhibición en el territorio argentino. Finalmente, las autoridades del INCAA deciden continuar con el Programa de Festivales Nacionales y no cancelarlo, logrando así la Red una victoria elaborada desde la lucha colectiva.

Los desafíos de la era digital

Con las restricciones sanitarias y los cines cerrados, 2020 fue un año de desafíos complejos para los Festivales de la Red. ¿Digitalizarse o eventos híbridos? Es la pregunta que flota y que continúa actualmente en desarrollo. Mientras tanto, un gran porcentaje de las pantallas pudieron sostenerse, sobre todo los festivales organizados entre septiembre - diciembre del 2020 que pudieron realizar sus festivales en plataformas digitales de *streaming* (públicas y privadas). Actualmente de los 74 festivales vigentes en la Argentina, 54 participan activamente dentro de la RED.

El primer semestre del 2021 los festivales se están realizando bajo la misma modalidad, sumando pantallas al aire libre, dependiendo de las medidas de las autoridades sanitarias. Por otro lado, los integrantes de la Red continúan con la



participación en Conferencias y Capacitaciones centradas en el desarrollo de nuevos espectadores y audiencias. La implementación de programaciones en plataformas digitales abre el abanico a romper los límites territoriales y las capacidades físicas de las salas de cine, generando una amplitud mayor y por ende nuevos públicos. A su vez, se trabaja internamente en la *post* pandemia, teniendo en cuenta el rol fundamental que tendrán los Festivales de cine para la recuperación de los espacios públicos y el retorno de los espectadores a las salas y centros culturales.

Por último, en este período se inaugura una etapa de relación y acercamiento a otras Redes Latinoamericanas. Se generan encuentros *online* para conocer el trabajo de otras redes nacionales. Y como lo experimentamos en el 2007 en el plano nacional, a nivel continental se replican las mismas experiencias, aciertos y dificultades en la gestión de los Festivales.

La RAFMA se suma a participar en Encuentros Latinoamericanos junto a las Redes Nacionales de Festivales de cine de Chile, México, Perú, Brasil, Panamá, Colombia y Ecuador. En el horizonte próximo se trabaja para la conformación de una gran Red latinoamericana que aglutine a todas las Redes Nacionales, con el fin de seguir potenciando los caminos y abriendo nuevos circuitos del cine independiente en Latinoamérica.

Sobre el futuro de los Festivales

Los festivales de cine son el primer escenario de los realizadores noveles, son un espacio fundamental en la formación profesional y artística, son un eslabón al principio y al final de la cadena de valor de la industria audiovisual, son cultura nacional y espacio de encuentro para las comunidades que nos habitan. A través de la existencia de estos festivales somos industria. Somos diversidad.

¿Cuál es el futuro de los Festivales? ¿Cómo será la normalidad y los efectos de la pandemia en la industria audiovisual? ¿Qué rol cumplirán los Festivales al momento de pensar estrategias de regreso a las salas o a los espacios culturales donde se desarrollan? Todo proceso colectivo será fundamental al momento de responder estas preguntas, en pos del desarrollo de políticas públicas culturales, que continúen promoviendo y potenciando el cine nacional y la diversidad de miradas.

Un futuro que encuentre las pantallas encendidas con sus comunidades participando de los festivales, que son y serán las principales ventanas para la difusión del cine regional, nacional y latinoamericano.

Referencias



EJEA MENDOZA, Tomás. *Circuitos culturales y política gubernamental*. Revista Sociológica: vol.27 no.75 México ene./abr, 2012

CALETTI GARCADIIEGO, Bárbara. *Cine ¿para quién?: A 20 años de la Ley de Cine en Argentina*. Revista Imagofagia. Editorial: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Argentina, 2017

MARINO, Santiago, *Las políticas de cine en las industrias culturales argentinas*. Chasqui -Revista Latinoamericana de Comunicación N.º 136. Argentina, diciembre 2017-marzo 2018

CAMPERO, Agustín. *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias Extraordinarias*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento/ Biblioteca Nacional, Colección "25 años, 25 libros, 2009

GÓMEZ, Lía – AMBROSIS Federico. *Los festivales de cine en la Argentina, de pantallas emergentes a espacios de encuentro y cultura*. Latidos, el pulso del cine argentino 1995. Fan Ediciones. Argentina, 2015

CARDOZO, Lucrecia. 1º Catálogo de Festivales Nacionales, Muestras y Semanas de Cine de Argentina. INCAA. Argentina, 2015

UNESCO. *La cultura en crisis: Guía de políticas para un sector creativo resiliente*. 2020



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Dois festivais de documentário sob uma perspectiva feminista:
forumdoc.bh e CachoeiraDoc (2010-2020)¹**

Carla Italiano²

¹ Este artigo é fruto de interlocuções e conversas mantidas ao longo de anos. Agradeço em particular às contribuições de Roberta Veiga, Fabio Rodrigues Filho, Milene Migliano, Glaura Cardoso Vale e às/aos demais integrantes da organização de ambos os festivais, bem como às/aos colegas de curadoria e pesquisa em nossas jornadas compartilhadas.

² Doutoranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG) e programadora de mostras e festivais. Bolsista Capes.

**Resumo**

Este artigo busca analisar a curadoria de filmes de dois festivais brasileiros dedicados à veiculação e ao debate do cinema documentário no recorte de dez anos: forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, criado em 1997, e o CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira, criado em 2010. Apresentamos um mapeamento ainda pouco explorado do cinema de experiência pessoal no feminino realizado no Brasil, tanto numérico quanto de escolhas estéticas, notadamente com recortes étnico-raciais e LGBTQIA+, exibidos entre 2010 e 2020 nos dois festivais. Busca-se, ainda, tangenciar as transformações nos modos de exibição e discussão do cinema documental brasileiro nos últimos anos, com as mudanças nas formas de figuração de sujeitos e grupos subalternizados em imagem.

Palavras-chave: festivais de documentário; cinema de experiência pessoal; perspectivas feministas; forumdoc.bh; CachoeiraDoc

Abstract

This article seeks to analyze the selection of films for two Brazilian festivals dedicated to the diffusion and debate of documentary cinema over a ten-year period: forumdoc.bh - Belo Horizonte Documentary and Ethnographic Film Festival, created in 1997, and CachoeiraDoc – Cachoeira Documentary Festival, created in 2010. We present a mapping that has not yet been explored, both numerically and dedicated to aesthetic choices, of the Brazilian personal cinema made by women, notably with ethnic-racial and LGBTQIA+ markers, screened between 2010 and 2020 in both festivals. We also seek to approach the transformations in the modes of exhibition and discussion of Brazilian documentary cinema in recent years, with changes in the forms of figuration of marginalized subjects and groups in images.

Keywords: Documentary festivals; personal cinema; feminist perspectives; forumdoc.bh; CachoeiraDoc



Introdução

Vivemos um contexto sem precedentes para os estudos feministas no Brasil. Um momento marcado por questionamentos críticos vindos de diferentes esferas, que ultrapassam o escopo acadêmico e permeiam o debate público cotidiano, influenciando de políticas públicas a movimentos sociais e criações artísticas. Tal efervescência acompanha as profundas transformações atravessadas pela sociedade brasileira no novo século, impulsionadas por pautas e vivências de grupos historicamente subalternizados, com o reconhecimento de imbricamentos raciais, de classe, LGBTQIA+, além de tantos outros marcadores sociais.

No campo do cinema não seria diferente. Na esfera de exibição cinematográfica, é notável um movimento autorreflexivo por parte dos principais festivais e mostras, às voltas com demandas por tornarem mais transparentes seus critérios de valoração de filmes, bem como explicitarem os sujeitos que os selecionam, algo que se evidencia pelo número significativo de debates sobre curadoria nos últimos cinco anos, seja por um viés específico ou teórico³. Entendemos a curadoria como conceito em disputa⁴, dedicado tanto à seleção de obras a serem publicamente exibidas em um determinado contexto de visibilidade – e, principalmente, aquelas deixadas de fora –, quanto à construção de um pensamento articulador a estabelecer diálogos e oposições entre os filmes frente a seu momento histórico. Tais escolhas podem perpetuar apagamentos históricos alinhados a um pensamento patriarcal e à colonialidade que se sustenta, como aponta Aníbal Quijano, "na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder" (QUIJANO, 2009: 73), e que se reproduz "em sua tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser" (BALLESTRIN, 2013: 90). Mas essas escolhas podem também colocar em prática um posicionamento crítico que busca intervir sobre esse histórico de apagamentos epistêmicos.

O atual contexto de exibição também se impulsiona, em parte, pela crescente expectativa de público e crítica de uma maior representatividade dos chamados "novos" sujeitos históricos⁵ nos espaços de tomada de decisão, aliada à demanda por formas

³ Adriano Garrett (2020: 2) discorre sobre algumas dessas iniciativas, destacando o Festival de Brasília, com os debates sobre curadoria em 2016 ("A Curadoria de Curtas e Médias no Tempo do Digital"), 2017 e 2018 ("Curadoria Aberta: o Processo de Montagem"); as mesas redondas com curadores/as promovidas pelo Olhar de Cinema (Curitiba) e Semana de Cinema (Rio de Janeiro); o Encontro Internacional de Programadores de Cinema organizado em 2017 pelo festival Fronteira, em Goiânia; a imersão "Modos de ver: diálogos sobre curadoria e descolonização", promovida em 2019 pelo Encontro do Cinema Negro Zóximo Bulbul, na capital carioca; e o CachoeiraDoc, que organizou a "Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres" em 2016, além das mesas online dedicadas à programação de maio de 2020.

⁴ Ver Almeida (2018), Garrett (2020), César (2020), Migliano e Santos (2020), entre outros.

⁵ Sujeitos que não são propriamente novos no imaginário cinematográfico brasileiro, mas que vêm se colocando cada vez mais atrás das câmeras, como avalia Amaranta Cesar na entrevista "Os festivais ainda olham pouco para a produção dos novos sujeitos históricos", Cine Festivais (20/03/2017).



plurais e complexas de representação desses corpos e vidas em tela. Movimento que caminha em paralelo ao aumento de filmes realizados na última década por mulheres e sujeitos socialmente à margem, em especial no formato curta-metragem. Muitas dessas obras investem em práticas passíveis de serem lidas pela chave do cinema autobiográfico ao levarem suas histórias de vida e familiares para a cena filmada. Elas escancaram diferentes pontos de vistas, desejos e inquietações, bem como as diversas violências sexistas, racistas e classistas, e o caráter consubstancial de tantas outras, que marcam os seus cotidianos.

Impulsionado por esse contexto em ebulição, o presente artigo busca analisar as escolhas de curadoria, evidentes no arco de dez anos, de dois festivais brasileiros dedicados à veiculação e ao debate do cinema documentário. São eles: *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte⁶, realizado na capital mineira desde 1997, e *CachoeiraDoc* - Festival de Documentários de Cachoeira, criado em 2010 no Recôncavo Baiano. Partindo do pressuposto de que "cinema é mais que filme", como sugere o livro de Izabel Melo (2016) acerca das Jornadas de Cinema da Bahia, voltamo-nos para esses festivais enquanto promotores de modos de sociabilidade próprios e *locus* de criação e disseminação de uma cultura cinematográfica partilhada, operando como importantes espaços formativos que mudam ao longo dos anos. Sediados em diferentes regiões do país e detentores de históricos, métodos e perfis de programação distintos, ainda que com pontos de convergência, tais festivais são representativos das transformações atravessadas pelo cinema, e pelo país, na última década, tornando-se, dessa maneira, espaços produtivos para análise.

Entre 2010 e 2020, é notável como ambos os eventos passaram a incluir um número maior de filmes "de experiência pessoal" (VEIGA, 2016) em suas programações, majoritariamente realizados por pessoas autodeclaradas negras, indígenas, trans, travestis, lésbicas e bissexuais, que se colocam tanto atrás quanto à frente das câmeras, transformando seus corpos e vivências em material fílmico, a partir do qual podemos deprender algumas linhas de força. Assim, propomos realizar um inventário dos filmes brasileiros, exibidos em cada um dos festivais, realizados por mulheres cis e trans e travestis que empregaram modos de autoinscrição em seus métodos e linguagens. Não exatamente, ou não apenas, um cinema que tome como inspiração um substrato autobiográfico, mas um que assuma o seu caráter de experiência pessoal como impulso

Disponível em: <https://cinefestivals.com.br/os-festivais-ainda-olham-pouco-para-a-producao-dos-novos-sujeitos-historicos/>. Acesso em: 15 de junho de 2021.

⁶ Desde 2011 integro a organização do *forumdoc.bh*, tendo participado das comissões de seleção da Mostra Contemporânea Brasileira nos anos de 2016 e 2019, e da curadoria de mostras temáticas em 2015, 2017 e 2020.



criador e fator constitutivo, de filiação a uma matriz documental, elaborando diferentes estratégias de aliança entre esferas pessoais e perspectivas coletivas.

Tais obras parecem remeter ao pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008) de modo a desestabilizá-lo, subvertendo o princípio de homonímia entre autor, narrador e personagem que embasa o seu contrato de leitura, e desmontando as oposições tradicionalmente binárias entre autor e personagem, individual e coletivo, memória e História. Trata-se de filmes que, em sua maioria, ao reivindicarem uma inflexão ensaística em suas formas, buscam "tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem, quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade" (VEIGA, 2019: 338). Filmes que entendem o *eu* cinematográfico não como uma existência *a priori* – extra-fílmica, pretensamente fixa ou unívoca –, mas como um outro de si mesmo, construção incessante *na e pela* linguagem, atravessado por mundos igualmente em transformação.

No cenário contemporâneo, marcado pela superexposição da intimidade – oportunizada pelos aparatos tecnológicos do século XXI e pelas novas formas de militância feminista nas redes sociais –, essas modulações imagéticas de escrita de si se tornam particularmente instigantes. Aliados à instantaneidade do registro filmado nos dispositivos que nos acompanham diariamente, com as mudanças de hábito que marcaram as primeiras décadas do novo milênio, são intensos os indícios de um "show do eu" (SIBILIA, 2016), que prolifera nas redes e plataformas televisivas e de *streaming* em produtos audiovisuais que tendem a "celebrar a vida pessoal de forma a privatizar as imagens e espetacularizar o *eu*" (VEIGA; ITALIANO; FELDMAN, 2017: 12). Na contramão dessa hipertrofia do *eu* a beirar o paroxismo⁷, as diferentes estratégias críticas de autorrepresentação documental, evidentes nos filmes a que este artigo se dedica, vêm ressignificar esses gestos de horizonte narcísico tão codificados e disseminados atualmente, propondo outras maneiras de lidar publicamente com uma elaboração de si e da própria história.

Assim, esta análise visa apresentar um panorama ainda pouco explorado, tanto quantitativo quanto em termos de escolhas estéticas, de um cinema de experiência pessoal no feminino exibido em dois dos principais festivais de documentário do país, tomando tais eventos como uma amostragem de um cenário macro de difusão. Com isso, um primeiro desafio se evidencia. Frente à diversidade de formas e processos reivindicados por cada obra em sua singularidade, uma questão de fundo é se seria possível abrigar essas obras sob um mesmo guarda-chuva terminológico e conceitual – do cinema de experiência pessoal, ou autobiográfico, ou ainda de escritas de si –, uma

⁷ SIBILIA, 2016: 14.



vez que o que esta pesquisa vai justo revelar é a distância de filiações a matrizes epistemológicas entre cada um dos filmes.

Nesse sentido, são marcantes as diferenças que separam as criações autobiográficas que reivindicam uma filiação às vertentes literárias de origem eurocêntrica (reconhecendo suas potências de emancipação política e subjetiva), e as obras embasadas nos saberes de matriz africana, evocados por sujeitos e povos afrodiaspóricos em território brasileiro – algo sinalizado pela “escrivência” proposta por Conceição Evaristo⁸, ou pela relação íntima entre sujeito e comunidade para as mulheres indígenas em suas cosmologias. Distintas lentes de saber e diferentes concepções de subjetividade a partir das quais é possível compreender a si e ao mundo, a trajetória pessoal em relação a processos históricos e projetos colonizadores, de ordem macro e micropolítica. Nesse sentido, julgamos importante convocar algumas ideias caras ao chamado feminismo decolonial que, conforme aponta a pensadora afro-dominicana Ochy Curiel, retoma postulados do giro decolonial e dos feminismos críticos ao propor “uma nova compreensão acerca das relações globais e locais”, que entende que “a modernidade ocidental eurocêntrica, o capitalismo mundial e o colonialismo são uma trilogia inseparável” (2020: 126). Assim, ele possibilita compreender de maneira mais complexa “os entrelaçamentos de ‘raça’, sexo, sexualidade, classe e geopolítica” (2020: 121).

Partindo dessas indagações, para as quais não buscaremos exatamente respostas, traçaremos alguns caminhos para melhor identificar e apreender as questões delineadas acima.

Sobre dois festivais brasileiros [e certa ideia de documentário]

Como os respectivos títulos indicam, tanto o *forumdoc.bh* quanto o *CachoeiraDoc* partilham do mote comum de difundir e debater um cinema nomeado documentário, entendendo-o sob um viés expandido, constituído por regimes de enunciação e processos de realização heterogêneos. O mais longo, o *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte⁹, atualmente na 25ª edição consecutiva, surge da iniciativa de um coletivo de pesquisadores/as, estudantes, docentes e realizadores/as da cidade que operam na confluência transdisciplinar entre

⁸ Um modo de criação que alinhava experiências pessoais e coletivas negras, como sugere Evaristo: “Escrivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também” (EVARISTO, 2020: 11).

⁹ Os dados mencionados neste artigo são provenientes dos vinte e quatro catálogos do evento. Disponível em: <https://issuu.com/forumdoc>. Acesso em: 10 de junho de 2021.



o cinema e a antropologia. Em termos de antecedentes nacionais, destacamos o festival *É tudo verdade*, cuja primeira edição foi realizada em São Paulo um ano antes (em 1996), e a Mostra do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro, criada em 1993. Já em âmbito estrangeiro, há a influência direta do *Bilan du film ethnographique*, criado em 1982 em Paris, hoje Festival Jean Rouch, bem como do *Margaret Mead Film Festival*, promovido desde 1975, que, não por acaso, contou com uma seção específica dentro da programação do festival mineiro em seus primeiros anos. Os pressupostos do *forumdoc.bh* de "promover reflexão e formação crítica de público, fomentar a pesquisa e a qualificação da produção audiovisual"¹⁰ encontram lastro no contexto mineiro, onde atua a nível estadual (com a exceção das edições de 2020 e 2021, com alcance nacional, realizadas em plataforma online¹¹), sustentado por uma rede ampliada de pensamento concebida por docentes e discentes, majoritariamente vinculados aos programas de pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais, coorganizadora do evento.

Foge ao escopo deste artigo nos determos sobre todas as mudanças curatoriais do festival em mais de duas décadas, mas cabe salientar um desenho que sinaliza certos compromissos. Por exemplo, a presença, desde 1998, de uma seção para documentários nacionais contemporâneos, denominada Mostra Competitiva Nacional entre 1999 e 2014 e Mostra Contemporânea Brasileira de 2015 a 2020, na qual a maior parte dos filmes aqui analisados foi exibida. São igualmente notáveis dois movimentos formativos complementares, no entrelugar entre cânone e contra-cânone (MUYLAERT, 2021: 235); a começar pelas mostras de cineastas considerados clássicos (majoritariamente no masculino e de origem europeia), sublinhando, tal qual aponta Juliana Muylaert a respeito do *É tudo verdade*, a preocupação em construir e solidificar um cânone autoral próprio ao cinema documentário, evidente em retrospectivas de brasileiros como Eduardo Coutinho (1998) e no foco em precursores internacionais como John Grierson, Jean Rouch ou Chantal Akerman. Destacamos ainda o chamado ciclo "cinema e alteridades", com mostras como *A mulher e a câmera* (2012), *O inimigo e a câmera* (2013), *Queer e a câmera* (2016) e outras. Já o segundo movimento reside no alargamento de horizontes conceituais do que se entendia até então por documentário (muito pautado pela linguagem do jornalismo), de modo a investir em obras híbridas – que convocam procedimentos ficcionais, ensaísticos e vindos das artes performáticas e visuais –, com o destaque a práticas coletivas e aos processos de

¹⁰ Descrição disponível no site da Associação Filmes de Quintal, organizadora do evento: <http://www.blog.filmesdequintal.org.br/forumdoc/>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

¹¹ O festival realizou 23 edições anuais no Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais, correalizadora do evento, e em espaços culturais descentralizados.



realização, tanto quanto às "obras" em si. Contudo, o traço que é defendido pelo festival como uma de suas particularidades centrais é a defesa de uma postura etnográfica para o cinema documental, como uma expansão do olhar de modo à não circunscrição, com um recorte específico para o cinema indígena e dos povos originários de vários países, algo que encontra materialidade no fórum de debates organizado anualmente.

Já em outro canto do país, e no ano em que o festival mineiro comemorava sua 14ª edição, nascia o CachoeiraDoc, no Recôncavo Baiano. Enraizado em Cachoeira, cidade de forte passado e presente afrobrasileiros, o festival surge, como aponta uma de suas criadoras Amaranta Cesar, "de um momento histórico em que a energia de (re)construção e de esperança contestadora anima os lugares mais ocultos e punidos do Brasil, suas periferias econômicas e culturais"¹². Criado no bojo do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), o CachoeiraDoc mantém com o curso uma "relação umbilical" (FILHO, 2020: 7), com a participação de alunos/as e docentes em todas as esferas da concepção à produção do evento. Há também uma retroalimentação instigante, enquanto estratégia formativa, entre os filmes exibidos e debates empreendidos e a produção audiovisual resultante de disciplinas e trabalhos de conclusão do curso de graduação que, com os anos, também passou a figurar nas seleções, curadorias e debates. Como destaca Ana Rosa Marques, que também integra a coordenação do evento, a sala de aula torna-se "a porta de entrada para um circuito que o CachoeiraDoc integra, articulando atividades de ensino, pesquisa e extensão, e cuja energia permanece nos alunos" (MARQUES, 2020: 33).

Em termos de constância de realização, o festival baiano foi realizado presencialmente de 2010 a 2017, não lançou edições entre 2018 e 2019 devido a diversas contingências, e retornou com duas programações no formato online em 2020: em maio, de título "Festival impossível, curadoria provisória", e em dezembro, com o núcleo curatorial "Futuro, como presente, no passado". Já em termos do desenho de programação, é perceptível a recorrência das Mostras Competitivas Nacionais da sua 1ª à 8ª edição (até 2017), de retrospectivas basilares, como de Agnès Varda (2011) e em homenagem a Luiz Paulino dos Santos (2017), e mostras temáticas acerca de cinematografias mundiais e históricas, como Documentários Experimentais (2011), Mostra Áfricas: filmes de regresso e questões à terra natal (2013) e Mostra com Mulheres (2016).

Quanto aos traços que singularizam o evento frente a um circuito nacional, seu histórico evoca muitas das referências elencadas para o forumdoc.bh, inclusive a inspiração do próprio festival mineiro. Sublinhamos aqui a atenção para a conceituação

¹² CESAR, A. apud RODOVALHO, B., 2020: 246.



e difusão de um chamado cinema militante¹³ dentro do pensamento cinematográfico, presente desde a primeira edição do evento, e que se concretiza nas Mostras Especiais – como Cinemas de Lutas, que contou na equipe de curadoria com a importante teórica francesa Nicole Brenez. Ainda sobre curadoria, vale destacar que para as duas edições de 2020 o evento empreendeu uma convocatória pública para seleção de curadoras/es aberta a todo o país, articulada a programadoras/es já presentes no histórico no festival, com uma mudança de postura precursora visando maior transparência em relação à esfera da programação.

Uma série de quesitos aproxima os dois festivais. Destaca-se a importância incontornável na criação de uma cultura cinematográfica especificamente documental nas últimas décadas, sua valorização como um campo de experimentação estética e resistência política, com a disseminação de um olhar contestatório à historiografia oficial do cinema em suas muitas injustiças e disparidades. O que, por outro lado, não implica necessariamente uma recusa aos cânones do documentário, havendo momentos de destaque para mostras temáticas e retrospectivas dedicadas a movimentos e cineastas célebres. Em ambos, existe uma valorização de formatos, aparatos, texturas e linguagens consideradas demasiadamente precárias ou, no limite, "anti-cinematográficas" pela chamada velha cinefilia – como a estética do vídeo ou da captação digital de baixa resolução, de modelos de produção que seguem na contramão de uma lógica autoral individualizante, com filmes resultantes de oficinas ou de criação coletiva por estudantes, comunidades periféricas ou em situação de vulnerabilidade social.

Outro ponto de convergência diz respeito a serem festivais acadêmicos em suas gêneses e trajetórias. Em ambos, há uma troca latente entre pesquisas, conceitos e práticas nascidas em espaços universitários, de graduação e pós-graduação, e o pensamento norteador desses acontecimentos anuais, com programadores/as que são também docentes e discentes, e a publicação de catálogos e livros que constituem fortuna teórica e crítica. Assim, em termos de debates, tanto o forumdoc.doc quanto o CachoeiraDoc reivindicam uma vívida relação com eventos de cunho científico – seminários, colóquios, conferências, mesas-redondas, cursos e oficinas –, o que contribui para e influencia a profundidade de pensamento, ainda que se trate de perfis de organização, programação e públicos distintos. E enquanto o CachoeiraDoc conta com um público expressivamente negro, no forumdoc.bh a presença de público é

¹³ Cinema militante, engajado, de contrainformação – entendemos o termo em sua complexidade conceitual, cada expressão abrigando diferentes teorias, usos e reivindicações estéticas e políticas.



majoritariamente de pessoas brancas, algo ainda perceptível na maior parte dos festivais de médio ou grande porte do país.¹⁴

Trata-se de festivais que apostam no encontro entre diferentes saberes, que colocam em diálogo reflexões oriundas de pesquisas acadêmicas junto a lideranças de povos tradicionais e de movimentos sociais, e entre formas e práticas materiais e simbólicas, tomando como núcleo irradiador a experiência cinematográfica de ver e debater juntos/as. O que converge para uma noção de documentário de certo modo partilhada entre os eventos e que, em certo momento na passagem para os anos 2000, encontrava abrigo na proposição teórica de Jean-Louis Comolli (2008) ao postular um cinema feito "sob o risco do real". Um cinema pautado pelo imprevisível da "inscrição verdadeira" do encontro filmado: um projeto documental que "se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que (...) ele não pode nem negligenciar nem dominar. Nem recalque nem forclusão: enfrentamento. Cinema como *práxis*" (2008: 175). Um pensamento que aposta no potencial reflexivo dos filmes eles mesmos, em suas capacidades de invenção enquanto formas que pensam¹⁵, alimentadas por diferentes usos, contextos, tensões, sensibilidades. E que convoca a dimensão de hibridismo do documentário feito em processos abertos, que, como pontua uma das criadoras do forumdoc.bh, Júnia Torres, "abrigam em seu interior lampejos de invenção, encenação, desejo de compartilhar um imaginário outro, que propõe uma longa viagem e não 'somente' documenta o que encontra" (TORRES, 2020: 193).¹⁶

A existência desses dois festivais, em suas diferenças e semelhanças, parece apontar para o que Amaranta Cesar denominou, em referência ao CachoeiraDoc e que aqui estendemos ao forumdoc.bh, um "festival de intervenção": um evento que

engaja-se em dar vazão ao desejo de intervir no seu curso, atendendo, no presente, a um chamado à ação, ao mesmo tempo

¹⁴ Dentre as distinções, vale comentar brevemente as equipes de programação dos festivais. Para o festival belo-horizontino, como constam nos catálogos publicados desde 1997, a seleção das mostras competitivas/contemporâneas brasileiras (principal panorama da produção nacional) foi realizada por membros do coletivo organizador do evento - Associação Filmes de Quintal - , composto com uma presença expressiva de mulheres e por uma maioria de pessoas não negras e indígenas, com a presença constante nos últimos três anos de um/a convidado/a negro/a na equipe de seleção da Mostra Brasileira. Já para o CachoeiraDoc, nascido em outro contexto e época, se na primeira edição a curadoria foi encabeçada principalmente pelas professoras da UFRB responsáveis por criar o evento, desde a segunda edição passam a fazer parte da curadoria (ex)discentes, com constante presença de pessoas negras. Não foi possível acessar informações sobre a quantidade de integrantes autodeclaradas/os LGBTQIA+ e/ou indígenas nas equipes.

¹⁵ Como declara Philippe Dubois a respeito do modo de criação em vídeo, com inspiração na obra de Jean-Luc Godard. DUBOIS, P. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.100.

¹⁶ Nesta passagem, que aqui expandimos para um pensamento ampliado sobre o cinema documentário, Torres discorre sobre o processo de realização do documentário "A Rainha Nzinga Chegou", que co-dirigiu junto a Isabel Casimira, Rainha de Congo da Guarda de Moçambique Treze de Maio, em Belo Horizonte.



que pavimentam, para o futuro, um legado de experiências. Trata-se de atuar no presente semeando as pistas que tornam possível um futuro por vir. (CESAR, 2020: 145)

Mapeando uma década: um primeiro olhar sobre o cinema pessoal no feminino

Do documentário de busca ao filme-ensaio, da prática do diário às trocas epistolares¹⁷, da narração confessional às artes performáticas, passando pela autoficção, a gama de formas e processos dos filmes de filiação autobiográfica, exibidos pelos festivais entre 2010 e 2020, é profundamente heterogênea, tal qual os sujeitos que os criaram. São filmes que, de maneiras singulares, articulam "os vértices entre as múltiplas camadas da experiência pessoal, o sentido de pertencimento coletivo, as relações entre passado e presente, o próprio ato de filmar e seus vínculos com a realidade" (LABBÉ, 2017/2020: 233). Este mapeamento, que já parte de uma dificuldade inerente de categorização,¹⁸ incluiu em seu recorte obras que têm como núcleo irradiador as experiências pessoais e/ou familiares de quem realiza, com uma filiação documental prioritária e dirigidas por pessoas que empregam o feminino enquanto elaboração discursiva em primeira pessoa. Elas lançam mão de diferentes dispositivos de autoinscrição ao levarem seus corpos e/ou vozes para a cena fílmica, seja através da filmagem ou montagem. A partir dessa circunscrição, chegamos ao número de 28 filmes que poderiam ser reunidos nessa categorização exibidos na última década pelos dois festivais, sendo que apenas 5 títulos participaram de ambos os eventos.

Do forumdoc.bh, o conjunto de obras exibidas em onze edições de festival consiste em:

2010: *Babás* (RJ, 2010, Consuelo Lins);

2011: *Diário de uma busca* (Brasil/França, 2011, Flávia Castro);

2013: *Os dias com ele* (SP, 2013, Maria Clara Escobar);

¹⁷ Sobre o documentário de busca e as trocas epistolares, conferir: BARTOLOMEU, Anna K.; VEIGA, R. "Rastro e aura em Diário de uma busca" (2015). In: VEIGA, R.; MAIA, C.; GUIMARÃES, V. (org). *Limiar e Partilha: uma experiência com filmes brasileiros*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2015, p. 126-152; e ALVARENGA, C.; VEIGA, R. Escritas de si "entre" mulheres: da intimidade no presente à distância histórica em Teko haxy – ser imperfeita. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 6, n. 18, 2021, p. 556-570.

¹⁸ O mapeamento toma como fonte os dados contidos nas próprias obras, além das sinopses veiculadas nos sites e catálogos dos festivais. Há outras obras exibidas que dialogam com o recorte deste levantamento, contando com a presença da voz ou corpo das realizadoras em cena, mas por serem propostas que investem em outros métodos e interesses que fogem ao escopo autobiográfico, não foram incluídas aqui; como *Travessia* (2017, Safira Moreira) *Fatura* (2019, Yasmin Thayná), *De um lado do Atlântico* (2020, Milena Manfredini), entre outras.



2015: *Pará Reté* (RS/Guarani Kaiowá, 2015, Patrícia Ferreira Pará Yxapy - em processo);
 2017: *Em Busca de Lélia* (BA, 2017, Beatriz Vieira);
 2018: *NoirBLUE – Deslocamentos de uma Dança* (Brasil/França, 2018, Ana Pi); *Nome de Batismo - Alice* (PE, 2017, Tila Chitunda); *Sair do Armário* (BA, 2018, Marina Pontes);
 2019: *Bup* (PE, 2018, Dandara de Moraes); *Casa* (PE, 2019, Letícia Simões); *Motriz* (BA, 2018, Taís Amordivino); *Pontes sobre abismos* (Brasil, 2017, Aline Motta); *Para todas as moças* (ES, 2019, Castiel Vitorino Brasileiro);¹⁹
 2020: *Nascente* (BA, 2020, Safira Moreira); *Nakua pewerewerekae jawabelia / Hasta el fin del mundo / Até o fim do mundo* (Brasil/Colômbia, 2019, Juma Gitirana Tapuya Marruá e Margarita Rodrigues Weweli-Lukana); *Nhemongueta Kunhã Mbaraete: conversa n. 2* (GO, RS, PE, MS, 2020, 40', Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro).

Já do CachoeiraDoc, o levantamento reuniu os seguintes títulos em nove edições do festival:

2011: *Babás* (RJ, 2010, Consuelo Lins);
 2012: *Diário de uma busca* (Brasil/França, 2011, Flávia Castro); *Elena* (RJ, 2012, Petra Costa);²⁰
 2013: *Os dias com ele* (SP, 2013, Maria Clara Escobar); *Tão longe é aqui* (SP, 2013, Eliza Capai);
 2014: *Não são elogios* (BA, 2014, Poliana Costa);
 2015: *Ana* (BA, 2015, Camila Camila);
 2016: *Reflexiva* (BA, 2016, Clarissa Queiroz Brandão);
 2017: *Em busca de Lélia* (BA, 2017, Beatriz Vieira)
 2020 (maio): *À beira do planeta mainha soprou a gente* (BA, 2020, Bruna Barros e Bruna Castro); *Rebu – A egolombra de uma sapatão quase arrependida* (PE, 2019, Mayara Santana); *Teko Haxy – ser imperfeita* (GO, RS, 2018, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro);
 2020 (dezembro): *(Outros) Fundamentos* (SP, 2019, Aline Motta); *Michele de Michele mesma: narrativas de uma mulher sertaneja* (BA, 2019, Michele Menezes); *Notícias de*

¹⁹ Os dois últimos exibidos na mostra/seminário "Mortos e a câmera".

²⁰ Ambos exibidos na mostra especial "Caros Diários" da III edição do festival.



São Paulo (PE, 2019, Priscila Nascimento); *Sair do armário* (BA, 2018, Marina Pontes); *Vander* (BA, 2019, Barbara Carmo).

Sendo inviável uma análise detida de cada filme ou realizadora, com muitos pontos de convergência e diferença, nos deteremos sobre as informações iniciais que o levantamento permite depreender. É evidente o aumento no número de obras de experiência pessoal com o passar dos anos; enquanto no início da década eram selecionados de um a dois títulos anualmente, de 2018 em diante essa presença se intensifica, chegando a oito filmes entre os anos de 2019 e 2020 no *forumdoc.bh*, e outros oito nas edições de 2020 do festival baiano. Em termos de diversidade geográfica, se os primeiros anos contaram exclusivamente com produções do eixo sudestino Rio de Janeiro e São Paulo, reproduzindo uma disparidade que historicamente marcou o cinema nacional, a segunda metade trouxe uma maior amplitude de regiões, em especial de Bahia e Pernambuco, com a entrada de estados até então ausentes da lista, como Goiás, Mato Grosso do Sul e Rio Grande do Sul, sinalizando uma mudança de perspectiva.

Em termos da "posicionalidade"²¹ de quem dirige, até 2014 foram raros os momentos de tematização explícita de questões raciais, de identidade de gênero ou sexualidade voltada para a experiência da realizadora. A primeira obra da lista a colocar em seu cerne a experiência de ser mulher negra é *Reflexiva*, resultado de um trabalho de graduação de Clarissa Queiroz Brandão exibido em 2016 na mostra não-competitiva do *CachoeiraDoc*, que tematiza a gordofobia e o racismo vividos pela diretora ao tornar a sua voz e seu corpo materialidade fílmica. Já de 2016 em diante há a onipresença de questões interseccionais e perspectivas decoloniais nas obras exibidas, em que todas as pessoas e coletivos que assinam a direção são socialmente racializadas como negras, pardas, indígenas e/ou *queer*. *Sair do armário*, de Marina Pontes, exibido inicialmente no *forumdoc.bh* de 2018, mas realizado em *Cachoeira* no âmbito do curso de cinema da UFRB, é o primeiro curta do levantamento a registrar uma realizadora a se assumir lésbica em cena, no difícil registro de uma conversa traumática com a própria mãe. Já o único filme do mapeamento a colocar em cena um estar no mundo – e no cinema – a partir de uma experiência travesti é *Para todas as moças*, da artista e escritora capixaba Castiel Vitorino Brasileiro, programado no *forumdoc.bh.2018* e que,

²¹ Como sugere Linda Alcoff, evocando o pensamento de Judith Butler, posicionalidade "se refere a uma identidade politicamente assumida, que está invariavelmente ligada à posição do sujeito (seja ela social, cultural, geográfica, econômica, sexual e assim por diante) a partir da qual interpretamos o mundo e na qual nos fundamentamos". ALCOFF, L. apud COSTA, Cláudia Lima, 2002: 76.



em sua curta duração, tece uma poética reflexiva e desestabilizadora a partir da sobreposição de sons, imagens e memórias.

Nessa mudança de cenário, nota-se também a influência de outros formatos, disciplinas artísticas, modelos de produção e janelas de exibição, com obras não concebidas originalmente para serem projetadas em salas ou entendidas como curtas-metragens. É o caso, por exemplo, de *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança*, que derivou de um espetáculo de dança da artista mineira Ana Pi em sua travessia pela África subsaariana, em um processo de reconexão com as suas origens através do gesto coreográfico; de *Pontes sobre abismos*²² e *(Outros) fundamentos*, que também buscam estabelecer laços com ancestrais comuns, sendo duas partes de uma série concebida como videoinstalação, seguindo a trajetória nas artes visuais de Aline Motta; de *Para todas as moças*, que chega na exibição pública direto via Youtube, tal como o restante da prolífica produção audiovisual de Castiel Vitorino Brasileiro; ou de *Rebu*, lançado como uma websérie para o Instagram antes de ser montado como filme. Esse fluxo entre formatos e janelas revela a partilha entre diferentes regimes de visibilidade, enunciação e subjetividade no cenário contemporâneo, o que deixa suas marcas nas obras: *Rebu* traz a linguagem das redes sociais para o centro de sua estética, com seu humor e *timing* próprios, enquanto a textura, o ritmo e a cadência advindas do mundo da dança, das artes visuais e das plataformas online, evidente nos demais filmes, nos convocam a performar outros modos de espectadorialidade.

Em termos de recorrência de modalidades de autorrepresentação na programação, o CachoeiraDoc investiu na exibição anual de ao menos um filme em cada edição, salvo no primeiro ano e nos em que não se realizou (2018-2019), ao passo que o forumdoc.bh passou três edições (2012, 2014 e 2016) sem uma obra sequer em seu programa. Tal ausência no festival mineiro é representativa de certa desconfiança que por décadas acompanhou a exibição de obras brasileiras explicitamente autobiográficas à sombra de um certo ideal de documentário "clássico", o que se revela na baixa incidência dessa cinematografia nos principais festivais do país até poucos anos atrás, tornada evidente por este levantamento. Esse dado aponta para razões distintas. A começar pela interpretação equivocada de que as formas de autoinscrição seriam sinônimo de um posicionamento narcísico frente ao mundo filmado, que arriscaria eclipsar a pretensão de indicialidade do real do encontro documental ao obrigatoriamente voltar-se para dentro, para um si esvaziado de alteridade. Essa visão desconsidera a possibilidade de vocação política da maioria dos filmes de experiência

²² Tanto *NoirBLUE* quanto *Pontes sobre abismos* tiveram uma de suas primeiras projeções em festival de cinema na edição de 2018 do FestCurtas BH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.



pessoal aqui listados, que têm em sua gênese o desejo de construir alianças entre a experiência pessoal e as formas de elaboração política e estética por meio das imagens.

É certo que nem todo documentário de escrita de si efetivamente empreende o ato de refletir criticamente a respeito da própria empreitada. Retomando algumas das marcas do ensaístico no cinema, como indica Timothy Corrigan, trata-se de uma "prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar" (CORRIGAN, 2015: 10). Nesse sentido, alguns dos títulos deste mapeamento arriscam recair uma certa postura solipsista que, ao pretensamente almejar falar com/do *outro*, podem acabar ocultando com a própria sombra aquilo que desejavam registrar; risco mais evidente nos longas *Elena*, de Petra Costa, que elabora o suicídio da irmã da diretora anos antes, e *Tão longe é aqui*, diário de viagem em autoficção de Eliza Capai, que registra encontros com diferentes mulheres e comunidades em um percurso por países do continente africano.

Tal ausência também se revela na programação do forumdoc.bh no que concerne aos poucos exemplos de longas-metragens dirigidos nesse período. O início da década contou com *Diário de uma busca* (Flávia Castro) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar) na seleção dos dois festivais – ambos os filmes enraizados em uma clara tradição documental, com o uso de entrevistas e, no caso do filme de Castro, reemprego de materiais de arquivo, ao endereçar os traumas da ditadura civil-militar brasileira a partir das relações entre filhas e pais. Mas somente após um hiato de seis anos outro longa de escrita de si feminina retornaria à curadoria do festival belo-horizontino com *Casa* (Letícia Simões), que desloca o foco primordial da histórica nacional para uma etnografia doméstica (RENOV, 2004) e as difíceis relações de "co(i)mplicação" entre três gerações de mulheres da mesma família.

Sobre as diferenças estéticas e políticas que o levantamento demonstra: ainda que possam se filiar a uma mesma ideia de cinema de experiência pessoal, um abismo parece separar os filmes iniciais da lista dos realizados nos últimos anos. Tomemos como exemplo *Babás* (Consuelo Lins), única obra autobiográfica dirigida por uma mulher exibida em 2010, e um documentário ensaístico que investiga a presença de babás no cotidiano das famílias brasileiras como uma herança colonial, implicando nesse processo a história familiar da cineasta. Seu ponto de partida é profundamente distinto da miríade de curtas-metragens de autoinscrição nas edições de 2020 do festival baiano, como *Rebu - a Egolombra de uma Sapatão Quase Arrependida* (Mayara Santana) e *Michele de Michele Mesma: Narrativas de uma Mulher Sertaneja* (Michele Menezes), com suas subjetividades sapatão e sertaneja orgulhosamente anunciadas desde os



títulos. Algo latente também na expressividade e originalidade do cinema de autoria negra no feminino nos últimos quatro anos da década, como em *Em busca de Lélia*, *NoirBLUE*, *Nome de Batismo - Alice*, *Nascente*, que circularam em espaços de exibição nacionais e estrangeiros e originam uma profusão de debates e escritos teóricos.

O que teria mudado no decorrer de dez anos, tanto na perspectiva curatorial de cada festival quanto no cenário artístico brasileiro, para que cada vez mais filmes de experiência pessoal no feminino fossem acolhidos e, finalmente, exibidos? E quais os motivos para a ausência majoritária dessa produção nos festivais no início da década? Podemos apenas levantar hipóteses. A começar pelo aumento considerável da própria produção audiovisual, com a popularização dos modos de captação de imagem digital, em especial de cineastas negras/os, indígenas e dissidências de gênero e sexualidade; as políticas públicas voltadas para o setor acompanhando os quase quatorze anos do Partido dos Trabalhadores no governo federal, com o lançamento de editais específicos voltados para uma maior inclusão e acesso para mulheres, pessoas negras e profissionais fora do eixo do Sudeste; ou a democratização do ensino, que permitiu maior acesso a processos formativos em audiovisual (como sinaliza o próprio curso de cinema da UFRB). Acompanha também uma crescente predileção por relatos em primeira pessoa, impulsionada por um contexto marcado pela “visibilidade das telas interconectadas” (SIBILIA, 2016: 31) e pelo “evidente deslocamento em direção à intimidade; isto é, uma curiosidade ainda crescente por aqueles âmbitos da existência que costumavam ser catalogados de maneira inequívoca como privados” (SIBILIA, 2016: 61).

O que está em jogo é uma mudança sensível nos fundamentos daquilo que por décadas foi permitido considerar cinematográfico e dos sujeitos nomeados como cineastas, algo que altera os parâmetros dos processos curatoriais – mudança exemplificada por esses dois festivais, que ajudaram a pavimentar e consolidar, de maneira precursora, visões expandidas e híbridas do documentário como um lugar de invenção e intervenção social e histórica. E a inclinação etnográfica das curadorias em cinema, com forte influência também das artes visuais, atingiu todo o circuito nacional de festivais e mostras no Brasil hoje, na busca por responder à esmagadora diversidade e ao vigor da produção audiovisual contemporânea.

Nos filmes exibidos nos últimos anos a integrar este mapeamento, o sujeito moderno da tradição ocidental, que por séculos se impôs como universal, é desestabilizado a partir de referenciais epistemológicos *outros*, em especial das perspectivas contra-coloniais (SANTOS, 2015) e das formas de dissidência *queer* às cisheteronormas patriarcais. Sustentadas por essa nova produção audiovisual brasileira



e os sujeitos de cinema que a realizam, são outras as bases das poéticas autorreflexivas que esta produção cinematográfica nacional recente apresenta. Isso não significa, entretanto, que o que defendemos é uma espécie de teleologia de formas imagéticas e modos de estar no mundo; o que se identifica nessas obras é uma constante negociação entre pressupostos e saberes de diferentes matrizes e contextos, afetando-os mutuamente.

Para concluir, destacamos como, no cinema documental brasileiro contemporâneo feito no feminino e em primeira pessoa, os três tropos centrais às escritas de si em filme – que, a rigor, concernem toda criação cinematográfica –, parecem ser colocados sob escrutínio: os modos de elaboração de sujeito, de tempo e de espaço através da linguagem cinemática, dimensões que se sobrepõem e constituem. Em termos das estratégias de elaboração de sujeito em filme, ou da constituição de vários *eus* – e diferentes *nós* – por meio dos sons e imagens, são recorrentes as modulações indiretas de autoinscrição no ímpeto de documentar pessoas da própria família, apresentando visões ambivalentes a respeito dos laços genealógicos. É o caso, por exemplo, de filmes às voltas com figuras de pai ausentes, de *Os dias com ele* (2013) a *Notícias de São Paulo* (2020) e *Vander* (2020), ou de relações maternas trazidas para a cena, desde a lida com uma postura homofóbica em *Sair do Armário* até os retratos sensíveis e afetuosos de *Motriz* e *À beira do planeta mainha soprou a gente*.

No que tange às formas de (re)elaboração de si nos e pelos espaços filmados, a produção indígena da década revela a impossibilidade de enunciar um ponto de vista sem entender-se já em comunidade; nesses movimentos de "demarcação das telas"²³, cada perspectiva de mundo se assenta nas imagens dos cotidianos territorializados, nos gestos e seres, humanos e não-humanos, que povoam os espaços em disputa das aldeias (algo presente, em distintas modulações, em *Pará Reté*, *Teko Haxy - ser imperfeita*, *Nakua pewerewerekae jawabelia* e *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*). No pólo oposto está um conjunto de curtas para os quais o único espaço possível é o corpo feminino tornado paisagem fílmica, às voltas com sentimentos tão intensos quanto contraditórios, de *Não são elogios* e *Bup*.

E sobre construções de tempos que parecem solapar a pretensão de unicidade subjetiva, temporal e espacial do relato cinematográfico em suas convenções: apontamos para temporalidades esquisitas, *queer*, de "pessoas que ensaiam a dança em outros tempos, outras pulsações", como Ramayana Lira (2020) identifica em *À beira*

²³ Demarcar Telas foi o título do debate online promovido pelo forumdoc.bh em 24/11/2020, que reuniu as realizadoras indígenas aqui mencionadas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RCPQvoD5kn0&list=PL9st4NrYv3J-M-I-g2KnsvwHLpoe5d-tN&index=4&t=6747s>, acesso em 15/06/2021.



do planeta mainha soprou a gente. Ou ainda, o conjunto de curtas de realizadoras negras que põe em curso travessias por países do continente africano, em distintas elaborações materiais e simbólicas que traçam um percurso de volta pelo Atlântico Negro, dialogando com um "tempo espiralar"²⁴ em relação à ancestralidade ao alinhar presente, passado e futuro: como em *NoirBLUE*, *Nome de Batismo - Alice*, *(Outros) fundamentos* ou *Pontes sobre abismos*.

Ao sugerir brevemente estes caminhos transversais de aproximação entre os filmes mapeados, sublinhamos que a intenção não é homogeneizar suas singularidades constitutivas (estéticas, processuais, dos modos de ser e estar), tampouco recusar os questionamentos epistêmicos trazidos com as críticas de base decolonial voltados para a pretensa universalidade da escrita autobiográfica ocidental, ou mesmo as voltadas para as teorias feministas canônicas em seus pressupostos de modernidade. Buscamos, sim, lançar sugestões analíticas para gestos porvir, enquanto elaborações incompletas, lacunares e ainda em processo, assim como nos parecem esses filmes em suas potências de reconfiguração e criação de imagens e mundos.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Carol. "A cura pelo cinema", 2018. Disponível em <https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

BALLESTRIN, Luciana. "América Latina e o giro decolonial". *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, 2013, p. 89-117.

CESAR, Amaranta. "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 - documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: EdUFBA, 2020.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2006.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus, 2015.

COSTA, Cláudia Lima. "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". *Cadernos Pagu*, n. 19. Campinas, 2002, p. 59-90.

²⁴ Conceito postulado pela pensadora, dramaturga e professora Leda Maria Martins. MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.



CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. (org). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

EVARISTO, Conceição. "A Escrivência e seus subtextos". In: DUARTE, C.; NUNES, I. (orgs.). *Escrivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FILHO, Fabio Rodrigues. "A festa de um abraço, a travessia de um encontro". In: CESAR, A.; MARQUES, A. R.; PIMENTA, F.; COSTA, L. (orgs.). *Desaguar em cinema - documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: EdUFBA, 2020.

GARRETT, Adriano. *A Curadoria em Cinema no Brasil Contemporâneo: festivais de cinema e o caso da mostra Aurora (2008 - 2012)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo.

ITALIANO, Carla; VEIGA, Roberta; FELDMAN, Ilana. "Apresentação - Cinema e Escritas de Si". *Revista Devires - Cinema e Humanidades*, v. 14, n. 2, 2017, p. 11-15.

LABBÉ, Paola Lagos. "Documental y Experiencia Introspectiva: relaciones, correspondencias y tensiones para explorar el espacio de las prácticas cinematográficas autorrepresentacionales". *Revista Devires - Cinema e Humanidades*, v. 14, n. 2, 2017, p. 226-251.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico - de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIRA, Ramayana. *Tempo de Feijão-Pedra - sobre À beira do planeta mainha soprou a gente*. 2020. Disponível em: <https://cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/a-beira-do-planeta-mainha-soprou-a-gente/>. Acesso em 15 de junho de 2021.

MARQUES, Ana R. "Memórias de uma árvore empassarinhada: formação e extensão no CachoeiraDoc". In: CESAR, A.; MARQUES, A. R.; PIMENTA, F.; COSTA, L. (orgs.). *Desaguar em cinema - documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: EdUFBA, 2020.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais que filme: uma história das Jornadas de cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: Eduneb, 2016.

MIGLIANO, Milene; SANTOS, Thiago H. R. "Um sopro de cura: fruição estética e afetação em corpos audiovisuais para cuidar de traumas coloniais". *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual* v. 18, ano 9, n. 2, 2020, p. 119-140.

MUYLAERT, Juliana. "A Contribuição do Festival É Tudo Verdade ao Cânone do Documentário Brasileiro". *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n. 1, 2021, p. 219-244.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do Poder e Classificação Social". In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almidina, 2009.

RENOV, Michael. *Domestic Ethnography. The subject of documentary*. University of Minnesota, 2004.



RODOVALHO, Beatriz. "Festival da Libertação Tecnopobre - Sobre CachoeiraDoc". Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 7, n. 2, 2020, p. 245-252.

SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: UnB, 2015.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2a ed). Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TORRES, Júnia. *Rainhas De Ngoma-três Gerações De Coroas No Reino Treze De Maio*. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, UFMG, Belo Horizonte.

VEIGA, Roberta. "Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase." In: HOLANDA, K. (org). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

_____. "Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal". Revista Contracampo, v. 35, n. 3, 2016, p. 187-210.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea¹

Marcelo Ikeda²

¹ Parte deste artigo baseia-se em uma versão apresentada no Congresso XIII Jornadas Cinemas em Português, organizada pela Universidade da Beira Interior (UBI), em Covilhã, Portugal, em novembro de 2020.

² Professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC) e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa-sanduíche na Universidade de Reading (Inglaterra). Autor dos livros *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine* (2021), *O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes* (2020), *Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro* (2019), entre outros.

Email: marceloikeda@gmail.com

**Resumo**

O presente artigo busca apresentar um olhar panorâmico sobre a contribuição dos estudos contemporâneos dos festivais de cinema, utilizando abordagens interdisciplinares para considerá-los como um campo difuso, composto por agentes e dinâmicas heterogêneos. Em seguida, buscaremos mostrar como essas transformações abrem espaço para o curador como agente estratégico, que atua e interfere na conformação desse circuito. Por fim, vamos examinar essas questões por um panorama do circuito dos festivais de cinema no país, em especial sua consolidação a partir dos anos 1990, em termos de sua multiplicidade e heterogeneidade.

Palavras-chave: festivais de cinema; curadoria; nova história do cinema; cinema brasileiro contemporâneo

Abstract

This article presents a panoramic view of the contribution of contemporary film festival studies, using an interdisciplinary approach to consider them as a diffuse field, composed of heterogeneous agents and dynamics. Thereafter, the article analyses how, in this context, the curator becomes a strategic agent, who acts and interferes in the conformation of this circuit. Finally, the article presents an overview of the film festivals circuit in Brazil, from the 1990s on, in terms of its multiplicity and heterogeneity.

Keywords: film festivals; curatorship; new film history; contemporary Brazilian cinema



1 O campo dos *film festivals studies* integrado à nova história do cinema

Os enfoques tradicionalistas acerca da história do cinema tenderam a reduzi-la em torno do binômio obra-autor, como uma sucessão de obras-primas de exceção artística, realizadas por diretores-autores que concentram as decisões sobre o processo criativo, ainda que muitas dessas obras tenham sido uma produção colaborativa. Conforme afirma Elsaesser (1986), é preciso ver a história do cinema para além meramente de uma “história de filmes”. Esse artigo do autor, publicado na revista *Sight and Sound* de outono de 1986, é considerado o marco inicial de um debate revisionista, introduzindo outros postulados teóricos e metodológicos no campo da escrita historiográfica do cinema. A *nova história do cinema* (*new film history*) visa a alargar essa percepção, incluindo questões culturais, tecnológicas, sociais e institucionais, buscando também investigar as estruturas e os processos que dão forma às obras audiovisuais e suas relações com a sociedade. A história do cinema passa a ser vista, portanto, como uma complexa teia de inter-relações, aproximando os seus processos internos de produção com o contexto que envolve as circunstâncias históricas, sociais, tecnológicas que influenciam sua realização – e não apenas como uma relação de obras exemplares, que constituem um suposto cânone, que expressa as marcas representativas do estilo de diretores-autores ou da sucessão de fases ou “escolas” em que as obras são reunidas por uma suposta unidade, como o expressionismo alemão, o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, entre outras.³

Por sua vez, é preciso compreender que a *nova história do cinema* é derivada de uma transformação mais ampla, que envolve o próprio campo teórico-metodológico dos estudos da história, em especial com a contribuição da chamada *nova história*, conforme estabelecida pela terceira geração dos *Annales*, em que se destaca a participação de autores como Jacques Le Goff, Marc Ferro, Pierre Nora, entre outros. Para tanto, os *Annales* se abriram para outras categorias de problemas, abordagens e objetos, expandindo o campo de investigação da história para além dos métodos mais tradicionalistas ligados à história quantitativa e à formação de uma “história total”.⁴ A geração de Le Goff buscou superar as leituras oriundas do historicismo positivista, questionando a objetividade da produção de conhecimento histórico e a produção da história com sua relação com a verdade e o real, bem como a teleologia da evolução e

³ Para um amplo panorama de possibilidades metodológicas introduzidas pelo campo da *new film history*, ver a introdução do livro de Chapman, Glancy e Hardy (2007).

⁴ Uma ampla revisão da contribuição dos *Annales* e da *nova história*, oferecendo as nuances e os debates da época, pode ser vista em Burke (1992) ou Dosse (2003).



do progresso. A interdisciplinaridade passa a receber maior atenção, com a aproximação de campos como a antropologia e a sociologia, ou mesmo a linguística e a literatura.

Nessa perspectiva, acompanhamos, nas últimas décadas, o aumento de estudos de cinema em campos para além da análise fílmica, com aspectos como a exibição cinematográfica e as salas de cinema, estudos de recepção, a política pública, a formação, as transformações tecnológicas, a preservação cinematográfica, a economia e o mercado audiovisuais, entre muitas outras questões. Entre elas, está o estudo sobre o papel dos festivais de cinema na conformação de um sentido mais ampliado acerca de cadeia produtiva do audiovisual, em especial do cinema. Um conjunto de estudos de autores como Harbord (2002), Turan (2002), De Valck (2007), Porton (2009) e Iordanova e Rhyne (2009), entre outros, estabeleceram outras perspectivas teóricas e metodológicas para uma compreensão mais densa sobre a contribuição desses eventos, conforme bem sistematizado por uma das destacadas pesquisadoras desse campo (VALLEJO, 2014). Esses estudos já formam uma tradição intitulada de *estudos de festivais de cinema (film festival studies)*.

Nesse sentido, o presente artigo busca apresentar um olhar panorâmico sobre a contribuição dos estudos contemporâneos dos festivais de cinema, para além das abordagens clássicas, apresentando-o como um campo difuso, que utiliza abordagens interdisciplinares para considerá-los como eventos compostos por agentes heterogêneos. Em seguida, buscaremos mostrar como essas transformações abrem espaço para o curador como agente estratégico, que atua e interfere na conformação desse circuito. Por fim, vamos examinar essas questões por meio de um panorama do circuito dos festivais de cinema no país, em especial sua consolidação a partir dos anos 1990, em termos de sua multiplicidade e heterogeneidade.

2 O papel dos festivais de cinema: uma abordagem contemporânea

Por muito tempo, os festivais de cinema não foram objeto de maior atenção no campo dos estudos sobre cinema. Apenas a partir dos anos 2000 presenciamos uma maior ênfase em pesquisar, utilizando instrumentos analíticos mais sofisticados, sua crescente contribuição na formação de valor de uma obra cinematográfica.

As visões mais tradicionalistas ligadas ao circuito dos festivais tendem a considerá-los como redutos da cinefilia, ou seja, defensores da tradição do cinema como “forma de arte”. Foram os festivais que, a partir do cinema moderno, revelaram as novas tendências estéticas do cinema mundial, formando cânones e revelando autores como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman; bem como movimentos ou “escolas”, como a *nouvelle vague* francesa (Jean-Luc Godard, Eric



Rohmer, Jacques Rivette), o *novo cinema alemão* (Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders); ou ainda, autores de países considerados periféricos, como Glauber Rocha (Brasil), Satyajit Ray (Índia); e “novas ondas” mais contemporâneas, como a chinesa (Chen Kaige, Zhang Yimou), a iraniana (Abbas Kiarostami, Jafar Panahi) ou romena (Cristian Mungiu, Cristi Puiu). Os festivais estariam integrados à escritura de uma “historiografia clássica do cinema”⁵ por serem um espaço de formação de filmes-cânon e de revelação de diretores-autores.

Com uma origem eminentemente europeia e consolidada no período pós-Segunda Guerra – o primeiro grande festival é o de Veneza, em 1932, mas outros festivais de destaque, como Cannes e Berlim, foram criados a partir da segunda metade da década de 1940 –, os festivais se estruturariam, segundo essa visão, como espelho de um confronto entre o cinema europeu e o cinema hollywoodiano, de modo que os festivais funcionariam como reduto de resistência do cinema autoral-artístico contra o domínio do cinema comercial.

No entanto, os estudos das últimas duas décadas, indiretamente integrados à lógica revisionista das metodologias de análise da *nova história*, têm proposto outras ferramentas para analisar a constituição e o papel dos festivais de cinema. Os festivais passam a ser vistos não como um bloco homogêneo, mas como uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede.

Assim, os estudos dos festivais de cinema foram abandonando os pressupostos de pretensa transparência ou neutralidade no funcionamento desses eventos e passaram a mergulhar na complexidade das diversas estratégias de seus múltiplos agentes. Ou seja, os festivais deixaram de ser vistos apenas sob a ótica da valoração das obras, mas sobretudo em termos das dinâmicas de poder e das interações entre seus componentes. Segundo essa perspectiva, o livro seminal de De Valck (2007) analisa esses agenciamentos por meio de quatro componentes: geopolíticos, econômicos, midiáticos e culturais.

Em conexão com as transformações do capitalismo pós-fordista, em que a informação e a circulação passaram a ser os elementos-chave em relação à produção de bens, a economia do cinema estruturou-se tendo a distribuição como o mais robusto elo da cadeia produtiva. As próprias *majors*, desde os anos 1970, reduziram o número

⁵ Utilizo a expressão do livro homônimo de Bernardet (1995), em que problematiza a formação de “mitos” em torno da escritura da história do cinema brasileiro, especialmente em seus primórdios.



de obras produzidas diretamente pelos estúdios e passaram a se associar a empresas produtoras independentes, mas assegurando o controle do escoamento desses produtos, agora em escala mundial. Com a *internet*, que multiplicou a velocidade e a intensidade dos fluxos – sejam informacionais, sejam financeiros –, as *majors* consolidaram seus domínios com lançamentos quase simultâneos em escala global. A distribuição, dessa forma, revela-se, cada vez mais, como elo estratégico da economia do audiovisual.

De forma análoga, os festivais de cinema assumem similar importância no sistema do cinema internacional. O circuito de festivais revela-se não apenas como instância de discussões e debates sobre a forma cinematográfica, mas como parte da engrenagem da indústria cinematográfica enquanto mecanismo de apoio à distribuição. Os festivais não apenas exibem filmes, mas são um ponto de encontro entre formadores de opinião. Dessa forma, os filmes passam a ter uma primeira formação de valor para seu futuro lançamento comercial no primeiro segmento de mercado, o de salas de exibição. Assim, a importância desses eventos reside em não só exibir filmes, mas estimular que os filmes sejam reverberados por formadores de opinião. Assim, os debates sobre as questões estéticas acabam tendo repercussões em aspectos comerciais, visto que os filmes de maior repercussão no evento têm maior probabilidade de serem escoados para um maior número de mercados. Além disso, nas últimas décadas, os festivais têm contado com seções especialmente voltadas para a comercialização dos filmes – produtores em busca de financiamento, agentes de venda ou distribuidores regionais vendendo e comprando filmes, etc –, cristalizadas nas “feiras de negócio”, como o *Marché du Film* ou o *European Film Market* (associados aos festivais de Cannes e Berlim, respectivamente), entre outros.

Os festivais de cinema se desenvolvem como um elo estratégico de uma grande rede, em que se encontram – nesse caso o encontro é mesmo presencial, algo nada desprezível – diferentes agentes: cineastas, produtores, atores, demais técnicos, jornalistas, críticos de cinema, curadores, distribuidores, patrocinadores, governos, entre outros.

Stringer (2001) aponta que se torna imprescindível para um entendimento mais amplo do cinema contemporâneo examinar as dinâmicas de poder estabelecidas pelo circuito dos festivais internacionais de cinema. Além de um espaço de mediação, onde grupos atuam com interesses específicos, os festivais internacionais tornaram-se elementos centrais para a escritura da história do cinema. Nesse cenário, um festival não está somente ocupado com questões próprias do campo estético cinematográfico, mas é permeado por um conjunto de outras agendas, refletindo o entrecruzamento de



interesses – políticos, econômicos, sociais – que influenciam sua realização. Pela grande presença da mídia, entre jornalistas e formadores de opinião, os festivais podem funcionar como pontos de atenção para questões sociopolíticas que transcendem o campo cinematográfico. Assim, questões sociais como as políticas de imigração, o desemprego, a exploração do trabalho ou da prostituição infantil, o comércio clandestino de drogas ou armas se tornam pontos de discussão nesses eventos (JENKINS, 2018).

As questões geopolíticas sempre estiveram presentes como agenda desde a formação dos festivais (STRINGER, 2001; TURAN, 2002). A própria escolha das cidades como sede dos festivais responde a aspectos que envolvem questões históricas, políticas e ideológicas. Stringer (op. cit.) afirma que a criação do festival de Berlim deve ser considerada como parte da estratégia cultural da Guerra Fria, planejada como vitrine de glamour e efervescência da parte ocidental da Alemanha, como forma de provocação à Berlim Oriental. Da mesma forma, o festival de Pusan⁶ foi criado como uma espécie de resposta ou contraponto ao Hong Kong International Film Festival (HKIFF), um dos mais antigos festivais asiáticos de cinema, sediado em Hong Kong, com a intenção de sinalização da recuperação da vitalidade da indústria cinematográfica sul-coreana.

Por outro lado, os festivais funcionam como uma rede, formando um circuito em si, com uma série de eventos interconectados, de forma a agregar valor para sua própria conformação (IORDANOVA, 2013). Harbord (2002) aponta que o circuito de festivais possui uma implícita organização. Por exemplo, os festivais possuem uma periodicidade, em geral anual, e são estruturados segundo um calendário, com nuances nacionais e regionais, que permite uma sequenciação dos eventos ao longo do ano, de modo que não se choquem – o Festival de Berlim acontece em fevereiro de cada ano; Cannes, em maio; Veneza, em agosto, etc. Além disso, os festivais obedecem a uma hierarquia informal, dividindo-os em níveis (“A”, “B”, etc.), de modo que os eventos de hierarquia menor acabam sofrendo uma influência dos maiores, visto que os que optam pelo ineditismo têm sua seleção de filmes mais restrita, e outros optam por reverberar as opções dos primeiros, selecionando filmes que se destacaram nos eventos principais. Ou seja, se, por um lado, os festivais competem entre si, disputando espaços de visibilidade, a presença de filmes e personalidades, ou mesmo acessos a financiamentos, ao mesmo tempo formam uma rede coesa, com regras implícitas, desenvolvendo estratégias negociais para que essa competição se harmonize em termos que levem ao fortalecimento dessa rede, e não ao seu esfacelamento.

⁶ Pusan International Film Festival (PIFF), atualmente denominado de Busan International Film Festival (BIFF).



Esses aspectos fazem com que os festivais, ainda que compostos por um conjunto de forças heterogêneas – expressas por meio de uma micropolítica em que os agentes podem ter posições inclusive mutuamente conflitantes –, assumam uma feição razoavelmente homogênea, formando uma rede interconectada, por meio da adoção de critérios, procedimentos e linguagens uniformes, compondo um sistema, em que os eventos se multiplicam num cenário de complementaridade e não de concorrência predatória.

Alguns autores propõem uma análise crítica do papel desempenhado pelos festivais no contexto da maior circulação de produtos, como parte do processo de globalização (HING-YUK, 2011; PALIS, 2015). Por trás de suas diferenças, os festivais contribuem para a consolidação de uma estética global, por meio de filmes que expressam os valores de um *world cinema*, com valores universais que facilitem seu trânsito entre os mercados de todo o mundo. Elsaesser (2005) faz uma provocação dizendo que a repercussão nesses festivais, por meio das premiações e estimulada pelo “buzz” da mídia e pela especulação financeira dos agentes de venda internacionais, transforma alguns dos filmes em “*indie blockbusters*”, como é o caso das obras de cineastas como Quentin Tarantino, Pedro Almodóvar, Lars von Trier e alguns outros, que são exibidas nas salas de cinema do “circuito independente” em todo o mundo, com uma exposição massiva que não se diferencia muito das estratégias utilizadas pelas *majors* com seus *blockbusters*. Assim, se a visão tradicionalista dos festivais os considerava como “redutos da cinefilia”, módulos de resistência da pluralidade de outras abordagens estéticas, esses autores veem um risco nas transformações no circuito dos festivais: o de contribuir, paradoxalmente, para uma certa homogeneização dos padrões estéticos, em torno de valores que autoafirmam as escolhas de um circuito endógeno e que estimulam a formação de um “mercado de filmes artísticos” que, em última instância, não entra em direto conflito, mas que meramente complementa a lógica de circulação dos produtos comerciais das *majors*.

Em suma, a partir desse conjunto de apontamentos, extraídos no recente campo de estudos dos festivais em âmbito mais acadêmico, busca-se sinalizar que os festivais são eventos com interesses e discursos heterogêneos, aderindo a uma abordagem contemporânea dos estudos dos festivais de cinema que visa a problematizar sua construção clássica como meros redutos de cinefilia, e que, na verdade, constituem-se como o ponto nodal de uma outra lógica de circulação, para além dos *blockbusters* lançados nos *multiplexes* em escala global. Os festivais de cinema formam uma rede heterogênea, mas interconectada, em que diversas agendas – políticas, econômicas, sociais, governamentais – disputam um espaço de poder.



3 As transformações do papel do curador

A consolidação dessa rede de festivais de cinema trouxe consigo uma transformação dos métodos e do papel do curador. O curador passou a se estabelecer como elemento estratégico na estruturação de uma rede em torno da qual os festivais se posicionam. Em geral, a seleção de filmes costumava a ser realizada por meio de uma “comissão de seleção”, formada por agentes de destaque em seu campo cultural (críticos, produtores culturais, gestores, professores, eventualmente realizadores ou produtores), que selecionava as obras segundo o consenso entre suas posições pessoais, segundo metodologias subjetivas e até certo ponto arbitrárias. Ou seja, a seleção era o consenso possível entre as subjetividades dos membros que compunham a comissão de seleção, baseada na seleção dos “melhores” ou “mais representativos” filmes entre os inscritos.

A nova dinâmica dos festivais de cinema complexificou o processo de seleção, incorporando outras abordagens. Nesse processo, estabeleceu-se a institucionalização da figura do curador – um agente com características específicas –, responsável pela formulação e implantação de um *conceito curatorial*, a partir do qual todas as atividades do festival se desenrolam – entre elas, a seleção das obras em suas diversas seções. Ou seja, se o modelo anterior era calcado no papel do selecionador/programador, agora estabelecia-se um novo perfil, cristalizado na figura do *curador*.

Ainda que a curadoria possa ser realizada por uma equipe, como uma comissão, as decisões passam a ser estabelecidas não propriamente por critérios individualmente eleitos por seus membros, mas os esforços são coordenados em torno de um projeto comum, ou seja, de um recorte curatorial, que confere ao evento o estabelecimento de um perfil particular, uma marca distintiva, que permite que se diferencie e se posicione estrategicamente entre os demais eventos no seu campo. O curador é o nó górdio que dispara agenciamentos que produzem a natureza própria de um festival de cinema, a partir da transmissão potencial de energia por meio de sua conexão em rede.

A institucionalização do papel do curador transformou a dinâmica dos festivais de cinema. Elsaesser (2005) aponta para uma importante mudança no critério de inscrição dos filmes para os grandes festivais internacionais. No princípio, os filmes eram inscritos por órgãos representativos de cada país. No entanto, na década de 1970, houve a mudança para que os próprios diretores e produtores pudessem diretamente inscrever sua obra, havendo um diretor artístico responsável pela seleção das obras que integrariam o evento. Essa mudança de critérios foi uma forma de escapar às pressões



políticas que faziam com que os órgãos de cada país muitas vezes não selecionassem filmes que se chocavam com a visão política dos governos. Essa mudança acabou, de outro lado, coroando a presença do curador como agente estratégico na programação dos eventos. É o caso, por exemplo, do papel de Gilles Jacob para o Festival de Cannes, estabelecendo seções como *Un certain regard* e o prêmio *Camera d'or*, como forma de revelar novos talentos, e transformando o festival num grande evento midiático a nível mundial.

O curador desenvolve seu trabalho junto a uma instituição (o festival de cinema), mas muitas vezes acaba tendo uma existência autônoma, de modo que seu “passe” acabe sendo disputado entre eventos de maior ou menor hierarquia segundo seu potencial em estimular as conexões dessa rede. O trabalho do curador acaba sendo avaliado, portanto, não propriamente a partir da repercussão artística dos filmes exibidos, mas sobretudo a partir do impacto potencial que suas ações, que extrapolam o processo de seleção de filmes, provocam nas dinâmicas de poder desse próprio circuito. Desse modo, sua contribuição na conformação dessa rede pode ser tão expressiva que alguns autores começam a apontar os riscos do excesso de tamanha exposição do curador, transformando-o algumas vezes em instância mais central à dos próprios artistas ou das obras exibidas no evento.

Com isso, busco trazer para esse debate a expressão *curadoria autoral*, cunhada por Gabriel Menotti Gonring (2012), transpondo para o campo do cinema contemporâneo um debate herdado das artes visuais. As artes visuais no contexto contemporâneo também sofrem as pressões e as contradições da formação de um circuito em que “arte” e “comércio” se confundem por meio de valoração de obras artísticas, em que a posição do curador surge como estratégica quanto à contaminação entre esses campos.

Segundo o autor, os processos contemporâneos de curadoria tendem a exibir obras não como fenômenos isolados que merecem destaque por suas características intrínsecas de originalidade, mas o papel do curador é justamente estabelecer relações entre obras distintas apontando para um contexto, propiciando aproximações não apenas entre as obras e o público, mas também entre diferentes agentes, de natureza heterogênea.

Dessa forma, o papel da curadoria é formar uma grande rede, estruturada a partir de um agenciamento dos próprios sentidos da produção artística contemporânea, em que a formação de valor se desloca muitas vezes da própria obra em si para o estabelecimento de relações que apontam para um contexto. Ou seja, em termos de uma “estética relacional”, a arte muitas vezes não se concentra propriamente na



produção dos objetos, ou nos objetos em si, mas se desloca para o estabelecimento de relações entre as pessoas e o mundo. Assim, é possível pensar num festival de cinema como uma obra de arte, no sentido em que um festival cria um espaço de conexão entre diferentes agentes que aponta para uma reconfiguração das relações e dos fluxos disponíveis. Com isso, é possível pensar não apenas a obra como rede, mas a própria rede como obra. O produto final, a grande obra a ser vista, isto é, a principal resultante dos festivais de cinema, passa a ser a própria conformação da rede, por meio da ativação de seus múltiplos pontos de conexão.

Segundo essa abordagem, os festivais de cinema, como pontos nodais dessa rede de conexões, não são vistos como meros canais neutros a partir dos quais os filmes percorrem seus nódulos ao serem exibidos, mas são conformados pela própria natureza desses canais. Como mediadores, os festivais de cinema transformam os filmes ao carregá-los, distorcendo, modificando, alterando sua natureza. Nesse contexto, a obra de arte (o filme) não deve ser vista apenas em si mesma, mas como a resultante desse conjunto de inter-relações e de disputas, em torno de estratégias discursivas de poder entre o artista, o público e as instituições.

Por isso, Gongring incorpora as teorias e conceitos de Nicolas Bourriaud (estética relacional), Cecília Almeida Salles (processos de criação) e Bruno Latour (teoria do ator-rede) para embasar suas conclusões, pois são exemplos de teorias que transcendem a análise da obra em si para considerar perspectivas relacionais, aspectos do entorno que influenciam e transformam a própria natureza das obras. A obra em exposição não é mais a mera representação da vontade do artista, nem mesmo uma expressão direta do seu ambiente de criação, mas sim uma produção de sentidos compartilhada, em que diversos agenciamentos influem e interferem na exposição da obra.

O conceito clássico de curadoria estava ligado às ideias de interpretação e experiência. A função do curador, segundo essa primeira abordagem mais tradicionalista, seria a de simplesmente apresentar a obra ao público, como se disponibilizasse um produto numa prateleira. O curador seria o agente que possibilita a experiência do público, de modo que o evento é uma espécie de canal neutro para que o público possa mergulhar na obra em si, como a fruição de um espetáculo (DITZLER, 2015). Ou seja, o curador seria um mero mediador neutro que simplesmente disponibiliza para o público o acesso das obras em si.

Já a curadoria contemporânea propõe uma ideia de *contaminação* entre os diferentes agentes, com distintos interesses e agenciamentos, como um espaço não de mera transferência, mas de formação relacional de uma instância de valoração e de visibilidade. O curador não apenas exhibe as obras e traduz para o público o universo



concebido pelo autor da obra, mas especialmente *inventa* mundos possíveis, por meio da proposição de recortes e de conceitos curatoriais que reconfiguram a própria natureza das obras. Para a curadoria contemporânea, a principal questão não é exatamente o que as obras são, mas o que elas *podem* (GONRING, 2015).

Assim, a função principal de um festival se transforma: não é propriamente a de possibilitar que algumas obras (de exceção) selecionadas sejam vistas, mas o de promover agenciamentos entre os objetos de arte e seus agentes (curadores, críticos, gestores, distribuidores, público, governos, etc.), estimulando a formação de um circuito de legitimação, a partir de um desenho curatorial.

Nesse contexto, a obra em si depende de sua aderência a um contexto institucional, isto é, sua valoração é medida não apenas em si, por meio de seus aspectos estilísticos intrínsecos, mas em função de sua adequação a um campo de forças. Para exemplificar esse fato, Gonring (2012) analisa o famoso exemplo da fonte de Duchamps. Ao ser recusado para exposição, Duchamps sintetiza o conflito entre o artista e as instituições. O artista não foi capaz, por sua única decisão, de transformar uma peça do cotidiano em arte. Ele precisava do aval de um comitê de especialistas (uma comissão de seleção) para legitimar seu gesto como processo artístico relevante. O impacto dessa obra de Duchamps, portanto, não está diretamente relacionado à obra em si, pois sequer foi exposta – o que temos é uma foto de um *readymade* publicado num artigo questionando a recusa da exposição (a peça nunca foi exibida de fato). Mas sua relevância está na forma como a recusa acabou por problematizar a própria conformação dessa rede. Ou seja, se a obra é potencializada pela rede, é preciso atentar que as instituições, assim como podem atuar a favor do artista, podem também se voltar conta ele.

Se o curador é também visto como artista, ou ainda, se a curadoria é parte indissolúvel do processo de criação, até que ponto o trabalho do curador não interfere nos princípios estruturantes da própria obra? No campo da arte contemporânea, diversos autores passam a alertar para o risco de que os grandes eventos, como feiras de arte e bienais, passem a ser conformados como exposições de curadores, e não de artistas. O curador passa a ser um agente de *marketing*, empacotando de forma sedutora uma produção eminentemente vazia e promovendo o artista como grife. Sua função é criadora de valor e sentido, mas de forma publicitária. Segundo Gonring (2012), Lisette Lagnado, de forma provocativa, chamou a documenta de Kassel de 2007 como uma obra de Buerger – o curador. É como se os trabalhos em exposição tivessem sido reduzidos a meras pinceladas na enorme pintura planejada pelo curador.



O risco desse processo de autonomização do trabalho do curador é seu excesso. A contaminação deixa de ser saudável, e passa a sofrer o avesso de sua influência. O curador passa a invadir o espaço do artista, a ponto em que deixa de ser um mediador entre o artista e o público, para, por meio de uma mescla entre autor e autoridade, passar a mobilizar as obras como elementos na composição do discurso pessoal do curador e acumular os louros do processo. Os festivais de cinema contemporâneos, ao conformar um campo de legitimação para os novos valores de uma geração de realizadores, talvez tenham incorrido em alguns desses excessos em torno da concentração de poder na figura do curador, de modo a priorizar a seleção de obras e de questões que se adequem a um discurso de legitimação de seu próprio campo discursivo, mais do que abrir potenciais linhas de fuga para um maior arejamento e reflexão sobre os próprios limites desse campo.

Ainda que haja muito espaço para avançar, o campo da curadoria vem adquirindo maior profissionalização no Brasil, especialmente na última década. Ainda que possam ser citados como de grande importância os trabalhos realizados por curadores pioneiros, como Fabiano Canosa (em Nova Iorque) e José Carlos Avellar (no Festival de Berlim), nos últimos anos cabe destaque a curadores brasileiros que realizaram importantes trabalhos de curadoria em festivais internacionais, como o de Gustavo Beck (Festival de Rotterdam e Viennale) e de Eduardo Valente (Festival de Berlim). Destacam-se também por assinarem curadorias de importantes eventos estrangeiros, fomentando a circulação de filmes brasileiros no exterior, o caso de Janaína Oliveira, curadora do Festival de Roterdã (2019) e do Flaherty Seminar (2021) e de Lucas Murari e Gabriel Bogossian, apresentando programas dedicados ao cinema experimental brasileiro no Videoex – International Experimental Film & Video Festival Zurich (2019).

4 Os festivais de cinema no Brasil a partir dos anos 1990

Os festivais de cinema no Brasil já possuem mais de meio século de tradição.⁷ O primeiro festival de cinema no país – o *Festival Internacional de Cinema do Brasil* – foi realizado em 1954, em São Paulo, mas teve uma única edição. Os dois mais longevos festivais de cinema de filmes brasileiros a manter sua continuidade anual – o *Festival de Brasília* e o de Gramado – tiveram suas primeiras edições, respectivamente, em 1965⁸

⁷ Para uma síntese sobre as questões bibliográficas e historiográficas sobre os festivais de cinema no Brasil, ver Mager (2019).

⁸ O evento surgiu em 1965 como Semana do Cinema Brasileiro. Apenas em 1967 passou a se denominar como *Festival de Brasília* do Cinema Brasileiro. O festival foi interrompido entre 1972 e 1974 devido à ditadura militar. Ver Mager (2019) e, para mais detalhes, Caetano (2007).



e 1973. Já os dois principais festivais internacionais de cinema no país – a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* e o *Festival do Rio*⁹ – iniciaram suas atividades em 1977 e 1985.

No entanto, foi a partir dos anos 1990 que o número de festivais de cinema realizados no país cresceu consideravelmente¹⁰. A redemocratização contribuiu para uma reorganização dos eventos e atividades culturais ao longo de todo o país. Além disso, a Lei Rouanet (Lei 8.313/91), em conjunto com outros instrumentos estaduais e municipais que surgiam nesse período, tornou-se uma fonte de financiamento sólida para os eventos culturais. Nesse momento, os festivais de cinema deixaram de ter uma influência isolada e formaram um circuito. Em abril de 2000, foi criado o *Fórum dos Festivais*, uma associação de organizadores de eventos audiovisuais com o intuito de “fortalecer o circuito brasileiro de eventos audiovisuais, lutar pela melhoria das suas condições de viabilidade, estimular a busca pela excelência na execução dos projetos, promover ações de divulgação da importância dos festivais e interagir com todos os segmentos da chamada cadeia produtiva audiovisual” (LEAL E MATTOS, 2008). Assim, nos anos 1990 começaram a se estabelecer no circuito dos festivais eventos em cidades como Recife (*Cine PE*), Ceará (*Cine Ceará*), Teresina (*Festival de Vídeo de Teresina*), Natal (*Festival de Cinema e Vídeo de Natal*), Cuiabá (*Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá*, atual *CINEMATO*), Vitória (*Vitória Cine Vídeo*, atual *Festival de Cinema de Vitória*), Florianópolis (*Florianópolis Audiovisual Mercosul – FAM*), Tiradentes (*Mostra de Cinema de Tiradentes*), entre outras. Nesse caso, em conjunção com uma tendência mundial (Berlim, Cannes, Veneza), como já comentamos, as cidades (ou estados) estavam presentes no próprio título do festival.

Além disso, começaram a surgir festivais segmentados, com características específicas, como os dedicados a gêneros cinematográficos, como a animação (*Anima*

⁹ O Festival do Rio nasceu da junção entre dois eventos, a *Mostra Rio – Mostra Internacional do Filme* e o *Rio Cine Festival*, ocorrida em 1999. Os antecedentes do evento, no entanto, podem ser identificados na *Mostra Banco Nacional de Cinema*, organizada por Adhemar Oliveira e a equipe do Grupo Estação entre 1989 e 1995, que passou a se chamar *Mostra Rio*. Já o *Rio Cine Festival* começou em 1985, organizado por Walkíria Barbosa. Considerei, portanto, a origem do *Festival do Rio* o ano de 1985, ainda que o evento tenha assumido este nome apenas em 1999. Para mais detalhes sobre o *Festival do Rio*, ver Mattos (2018).

¹⁰ Conforme a abordagem apresentada em Leal e Mattos (2008) e Corrêa (2020), considera-se como festivais de cinema, neste estudo, eventos que exibem obras cinematográficas de curta, média ou longa-metragem, com ou sem cobrança de ingressos, com duração em tempo restrito, em geral em dias contínuos, com periodicidade definida (em geral, anual), e com mostras competitivas, abertos para a inscrição de filmes concluídos há até doze meses da data de realização do evento, previamente ao lançamento comercial, no caso das longas-metragens. Dessa forma, ainda que as conclusões gerais aqui apresentadas possam ser extrapoladas para outros tipos de eventos audiovisuais, nesta seção não se consideram eventos como cineclubes ou mostras de cinema, como as realizadas com temas ou realizadores específicos, tais como os sediados em centros culturais como o Centro Cultural Banco do Brasil, a Caixa Cultural ou o Sesc, entre diversos outros. Segundo essa definição, eventos que se intitulam como “mostras”, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, ou a Mostra de São Paulo, foram considerados como festivais de cinema, por possuírem as características acima elencadas.



Mundi) e o documentário (*É tudo verdade*), além de nichos, com recortes específicos, como o *Mix Brasil (Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual)*, o *Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU)*, o *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA)*, ou ainda, os especialmente dedicados ao formato do curta-metragem, como o *Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro (Curta Cinema)* e o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (Kinoforum)*.

Mattos (2013) aponta para o cenário de diversificação na natureza dos festivais de cinema no Brasil ao longo de década de 2000. Os festivais não são exclusivamente espaços de exibição, promoção e difusão de filmes, formando novas plateias para o cinema brasileiro, mas também incorporam outras ações, como as de formação (qualificando profissionais do setor, especialmente em regiões que não contam com cursos formais ou escolas de cinema) e de preservação (viabilizando a restauração de filmes ou despertando a atenção para tais questões). Os festivais também desenvolvem ações ligadas à reflexão (com a realização de debates ou de publicações) ou à articulação política (promovendo encontros com entidades do audiovisual e organismos públicos). Ou ainda, na formação de mercados, na compra e venda de filmes e realização de negócios de coprodução ou outros arranjos de financiamento.

Assim, segundo a autora, os festivais se diferenciariam por seus perfis (temático, universitário, infantil, ambiental, documentário, etc.), por seus objetivos (reflexão, difusão, mercado, turismo, questões sociais, etc.), por sua organização (produtores independentes, empresários do setor cultural, organizações não governamentais, prefeituras, governos estaduais, etc.), pelas formas de financiamento (públicas, privadas, internacionais), pela programação (obras inéditas, obras brasileiras, obras internacionais, curtas-metragens, etc.), entre diversas outras categorias possíveis.

O circuito de mostras e festivais de cinema no Brasil permanece em contínuo crescimento. Segundo Leal e Mattos (2008), enquanto em 1999 foram realizados apenas 38 eventos, o número cresceu para 132 eventos em 2006, sendo 22 deles em sua primeira edição e apenas 30 eventos em pelo menos sua décima edição. Entre 2006 e 2009, a rede de festivais quase dobrou (de 132 para 243 eventos). Corrêa (2020), em importante estudo que realiza um extensivo mapeamento dos festivais de cinema no Brasil, totaliza dados sobre a realização de 351 eventos em 2019, sendo 46 deles em sua primeira edição.

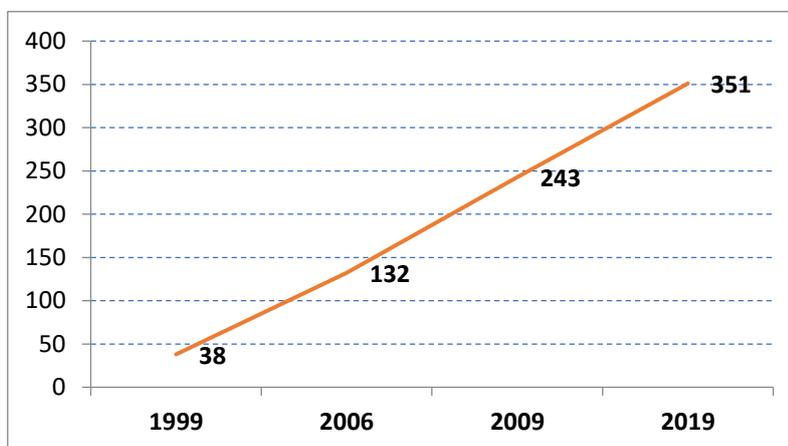


Gráfico 1: Festivais de cinema por ano de realização (1999-2019).

Fonte: Leal e Mattos (2008); Corrêa (2020).

A tendência de crescimento talvez tenha se interrompido após 2019. Segundo o mesmo autor em estudo posterior (CORRÊA, 2020), em 2020 foram realizados 239 festivais de cinema no país, o que representa uma redução de quase 1/3 (32%) em relação ao ano anterior. A princípio, trata-se de um ano atípico em função da pandemia, que provocou o cancelamento de diversos eventos. Por outro lado, a crise econômica e o corte drástico no orçamento das políticas públicas federais com o governo Bolsonaro também impactaram diretamente o setor. Desse modo, somente após o fim da pandemia teremos melhores condições de avaliar se 2020 e 2021 foram apenas anos de exceção, ou se seus efeitos serão mais duradouros, manifestando não apenas uma reversão conjuntural de uma tendência de crescimento, mas também a expressão de novos hábitos de consumo por parte do espectador, especialmente com as plataformas de *streaming* e os eventos remotos, inserindo novos desafios para o circuito dos festivais de cinema.

Nos anos 1990, os festivais de cinema no Brasil viviam um momento de expansão e amadurecimento, formando um circuito bastante amplo e diverso. Esses festivais funcionavam como uma espécie de circuito, integrando um papel decisivo para a legitimação do então chamado “*cinema da retomada*”. Em muitas medidas, o circuito dos festivais oferecia-se como complementar ao circuito exibidor, que sofria transformações que dificultavam ainda mais a penetração do filme brasileiro independente. O número de salas de cinema comerciais no país reduziu consideravelmente entre as décadas de 1970 e 1990. Em 1995, eram apenas 1.033 salas, número 2/3 inferior ao registrado vinte anos antes (ALMEIDA e BUTCHER, 2003). A partir de meados dos anos 1990, o número de salas no país começou a aumentar



progressivamente, mas num outro modelo. Os cinemas de rua passavam a ceder espaço aos *multiplexes* em *shopping centers*, com ingressos mais caros e outro modelo de programação, tornando mais difícil a exibição de filmes brasileiros, em especial os de distribuidoras independentes.

Como o mercado exibidor tornava-se pequeno e concentrado, com amplo domínio das *majors*, as mostras e festivais de cinema acabavam se tornando o principal veículo de visibilidade de parte expressiva do cinema brasileiro. Ainda, como o custo de publicidade havia se elevado substancialmente no período, em especial os anúncios na televisão aberta, a mídia espontânea adquirida nos festivais de cinema revelava-se a possibilidade para a obra chegar ao circuito comercial com uma referência artística prévia. Para os chamados “filmes médios”, que não dispunham de recursos expressivos de propaganda para o seu lançamento, ou que não contavam com atores perfeitamente integrados ao modelo do *star system*, os festivais de cinema eram um ponto estratégico para que essas obras se tornassem mais conhecidas pelo público, como apoio prévio às campanhas de lançamento comercial.

Essa estratégia também dependia da ação de outro elo complementar: o jornalismo cultural. Era a grande mídia, com suas matérias, entrevistas e notícias, a responsável por ampliar o alcance do festival para o público em geral, para além da cidade em que o evento era sediado. Dessa forma, a sustentação de valores do *cinema da retomada* ocorreu por esse tripé: a *política pública*, que financiava obras de empresas produtoras que representavam um equilíbrio conciliatório entre participação de mercado e relevância cultural do cinema brasileiro; os *festivais de cinema*, que sustentavam a valoração do prestígio artístico e a suposta diversidade do cinema brasileiro; e o *jornalismo cultural*, que legitimava os valores desse modelo, amplificando o impacto desses eventos e mostrando que o cinema brasileiro estava se reconstituindo e que precisava existir, pois cumpria uma função social. Como afirma Garrett (2020: p. 32), “defendia-se o cinema brasileiro, e não um recorte entre os *vários* cinemas brasileiros existentes”.

Nos anos 2000, o aumento do número de festivais de cinema possibilitou a ampliação das características desse circuito. As transformações com o impacto do digital no processo de realização de filmes acarretou num crescimento exponencial de filmes inscritos nos eventos. Com isso, os filmes tornaram-se mais diversos, refletindo outros modos de produção e outros valores do cinema brasileiro da virada do século. Incorporando questões oriundas do campo do vídeo, como o hibridismo de bitolas e processos, a indiscernibilidade de fronteiras entre a ficção e o documentário, as estéticas do amador, do acaso e do improvisado, as dramaturgias do comum, a realização de filmes-



ensaio e de arquivo, entre vários outros aspectos, uma nova geração no cinema brasileiro começou a despontar seus valores, nomeada como *novíssimo cinema brasileiro* (VALENTE E KOGAN, 2009), *cinema de garagem* (IKEDA E LIMA, 2011), ou *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2011).

Dessa forma, outros festivais de cinema foram criados, ampliando o debate em torno dessas produções de baixo orçamento, com outros modos de fazer e de ser, para além dos artifícios mais característicos do *cinema da retomada*. Esses festivais trouxeram, portanto, um debate sobre a conformação desse circuito, com novos recortes curatoriais, que privilegiavam outros objetos e outras abordagens. Entre esses eventos, destacam-se dois eventos pioneiros criados na primeira metade dos anos 2000, oriundos do movimento cineclubista: a *Mostra do Filme Livre* (RJ) e o *CineEsquemaNovo* (RS). No entanto, a consolidação desse circuito começou a se aprofundar com as transformações na *Mostra de Cinema de Tiradentes* após 2007, quando Cleber Eduardo e Eduardo Valente, dois críticos de cinema da *Revista Cinética*, assumiram a curadoria do evento. Outros eventos, como a *Semana dos Realizadores* (RJ), *Janela Internacional do Cinema* (PE), *Olhar de Cinema* (PR) e o *Panorama Internacional Coisa de Cinema* (BA), entre outros, contribuíram para o alargamento dessa rede, incorporando outras questões curatoriais.¹¹

Por sua vez, em paralelo a esse movimento, cresce o número de festivais de cinema que propõem outros valores curatoriais acerca de um debate sobre as questões identitárias, num movimento inclusivo de aspectos geralmente desconsiderados nas curadorias hegemônicas, quanto à participação de filmes produzidos por negros, mulheres, indígenas, e corpos *trans*, *queer* e *cuir*, entre outros grupos identitários. Esses festivais partem da constatação de que os contextos consolidados excluem a experiência de outras subjetividades e corpos, engajando-se num movimento de reincorporação dessas trajetórias e olhares nos circuitos de circulação cinematográfica. Nesse sentido, eventos como o *Mix Brasil*, o *Femina* e o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas* são pioneiros nesse debate, que se encontra reverberado em diversos outros eventos em todo o país, como a *EGBÉ-Mostra de Cinema Negro de Sergipe*, o *FIMCINE - Festival Internacional de Mulheres no Cinema*, o *For Rainbow - Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero*, entre muitos outros.

Nos últimos anos, os festivais de cinema vêm enfrentando novos desafios com a possibilidade de realização em ambiente virtual online, fora das salas de exibição. Esses desafios, suscitados por autores como De Valck e Damiens (2020) ou Hanzlík e

¹¹ Para um aprofundamento das características específicas desses eventos, ver Ikeda (2019).



Mazierska (2021), vão para além do escopo deste estudo, mas envolvem a extrapolação do conceito de festival ao âmbito da sala de cinema como espaço físico e da própria relação com a economia das cidades. Com um público mais heterogêneo, os festivais online oferecem desafios para delimitar seu público-alvo, de modo que alguns eventos têm circunscrito o acesso à sua programação regionalmente, por meio de recursos como o *geoblocking*. Ainda que o número de eventos online tenha crescido exponencialmente em decorrência da pandemia da COVID-19, que provocou o fechamento das salas de cinema, é preciso observar que esse fenômeno reflete, em última instância, uma tendência para além das restrições da pandemia, e que envolvem as transformações dos hábitos de consumo dos espectadores para as obras audiovisuais, como fruto da difusão das tecnologias de informação e comunicação, e da expansão dos serviços de vídeo sob demanda, em especial as plataformas de *streaming*.

Como forma de responder a essas tendências, os festivais têm adotado um conjunto múltiplo de alternativas: alguns deles mantiveram a exclusividade da programação de forma presencial, cancelando integralmente sua edição em decorrência da COVID-19 (Festival de Cannes 2020); outros, realizaram edições exclusivamente online (Festival de Berlim 2020); e, outros, optaram por edições híbridas, com parte da programação presencial, e outra parte, online (Festival de Rotterdam 2021). No caso brasileiro, o tradicional Festival de Cinema de Brasília optou por realizar uma edição exclusivamente online em 2020. Já o Festival de Gramado optou por um formato inovador: exibiu parte da programação numa plataforma de vídeo sob demanda (GloboPlay), enquanto a seção competitiva principal foi exibida em um canal de televisão por assinatura (Canal Brasil). De todo modo, como é um fenômeno recente, a extensão e o impacto das exibições online no perfil dos eventos e na conformação das curadorias deverão ser melhor observados ao longo dos próximos anos, uma vez que certamente deixarão impactos que se prolongarão no contexto pós-pandemia, mesmo com a reabertura plena das salas de exibição.

Dessa forma, o circuito dos festivais de cinema no país encontra-se em estágio consolidado de estruturação, no entanto, sofre constantes movimentos de mudanças, em maior ou menor grau, em sua conformação, à medida que os próprios debates sobre o cinema e a sociedade no Brasil ganham outras proporções. Este artigo não possui a pretensão de oferecer um panorama conclusivo sobre essas possibilidades, mas oferecer alguns apontamentos, como ponto de partida, para contribuir para uma reflexão sobre a importância e o papel dos festivais de cinema na conformação do campo cinematográfico na contemporaneidade.



Referências

- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: BNDES/Filme B, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Festival de Brasília 40 anos: a hora e a vez do filme brasileiro*. Brasília: Secretaria da Cultura, 2007.
- CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (orgs.). *The new film history: sources, methods, approaches*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Os Festivais Audiovisuais em 2019: Geografia e Virtualização*. Santos: Associação Cultural Kinoforum, Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais, 2020.
- DE VALCK, Marijke. *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- DE VALCK, Marine; DAMIENS, Antoine. "Film festivals and the first wave of COVID-19: challenges, opportunities, and reflections on festivals' relations to crises". *NECSUS*, vol. 9, n. 2, Autumn 2020, p. 299–302. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/film-festivals-and-the-first-wave-of-covid-19-challenges-opportunities-and-reflections-on-festivals-relations-to-crises/>. Acesso em: 31/05/2022.
- DITZLER, Andy. *Curation and Cinema*. 2015. Tese (PhD em Artes) – Graduate Institute of the Liberal Arts, Emory Laney Graduate School, Georgia, Estados Unidos.
- DOSSE, François. *A História em migalhas: dos Annales à Nova História*. Bauru: EDUSC, 2003.
- ELSAESSER, Thomas. "The New Film History". *Sight and Sound*, vol. 55, n. 4, 1986, p. 246-251.
- _____. "Film festivals networks". In: ELSAESSER, Thomas. *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- GARRETT, Adriano Ramalho. *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.
- GONRING, Gabriel Menotti. *Curadoria autoral – o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.
- _____. "(O que) pode a curadoria inventar?". *Galáxia*, n. 29, 2015, p. 276-288. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>. Acesso em: 31/05/2022.



_____. (org). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EdUFES, 2019.

HANZLÍK, Jan e MAZIERSKA, Ewa. Eastern European film festivals: streaming through the covid-19 pandemic. *Studies in Eastern European Cinema*, ago 2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2021.1964218> . Acesso em: 31/05/2022.

HARBORD, Janet. *Film cultures*. London: SAGE Publications, 2002.

HING-YUK, Cindy. *Film festivals: Culture, people, and power on the global screen*. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana Co., 2011.

IKEDA, Marcelo. "Novos desafios na curadoria e na programação no cinema brasileiro no século XXI". In: GONRING, Gabriel Menotti (org). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EdUFES, 2019. p. 107-116.

IORDANOVA, Dina; RHYNE, Ragan (orgs.). *Film Festival Yearbook n. 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

IORDANOVA, Dina. *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013.

JENKINS, Tricia (org.). *International Film Festivals: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*. London/New York: I.B. Tauris, 2018.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

MAGER, Juliana Muylaert. *É tudo verdade: cinema, memória e usos públicos da história*. 2019. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MATTOS, Maria Teresa (Tetê). "Festivais para quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros". In: BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: Edufba, 2013. p. 115-130.

_____. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MIGLIORIN, Cezar. "Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate". *Cinética*, fev 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 31/05/2022.

PALIS, Joseph. "Film Festivals, The globalization of images and post-national cinephilia". *Pennsylvania Geographer*, v. 53, n. 2, 2015, p. 35-47.

PORTON, Richard. *Dekalog 3: On Film Festivals*. Londres: Wallflower Press, 2009.



STRINGER, Julian. "Global Cities and the International Film Festival Economy". In: SHIEL, Mark, and FITZMAURICE, Tony (orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p.134-144.

TURAN, Kenneth. *Sundance to Sarajevo: Film festivals and the world they made*. Los Angeles and Berkeley: University of California Press, 2002.

VALENTE, Eduardo; KOGAN, Lis. "O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro?". In: *Novíssimo Cinema Brasileiro*, 20 jul 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html. Acesso em: 31/05/2022.

VALLEJO, Aida. "Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica". *Secuencias*. n. 39, primer semestre 2014. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>. Acesso em: 31/05/2022.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Cinema e o sonho implicado: Uma leitura Deleuziana

Susana Viegas¹

¹ Investigadora em Filosofia do Cinema no IFILNOVA, Universidade NOVA de Lisboa. Trabalho financiado por fundos nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória-DL 57/2016/CP1453/CT0031.
Email: susanaviegas@fcsb.unl.pt.

**Resumo**

Os estudos deleuzianos sobre o cinema destacam a importância dos dois regimes semióticos (imagem-movimento e imagem-tempo) para a compreensão da nossa relação estética e epistemológica com as imagens em movimento. Pelo contrário, este artigo procura destacar os momentos de crise entre esses dois regimes, assinalando o carácter genérico de incerteza e ambiguidade da natureza das imagens mentais: enfraquecido o esquema sensorio-motor que domina na montagem cinematográfica, as personagens, incapazes de agir, podem imaginar, desejar, sonhar, alucinar e lembrar. Surgem novos tipos de imagem: imagens-recordação, imagens-sonho e imagens-mundo. Como é que esses novos tipos de imagem nos fazem repensar a nossa habitual relação com o mundo e com a realidade? Com este artigo sobre a dimensão virtual e onírica do cinema, procuro contribuir para uma maior disseminação de um dos principais contributos de Gilles Deleuze para a filosofia do cinema: a distinção entre o imaginário e a realidade.

Palavras-chave: Gilles Deleuze; Filosofia do cinema; Virtual; Imagem-Sonho.

Abstract

The Deleuzian studies on cinema highlight the importance of two semiotic regimes (movement-image and time-image) for the understanding of our aesthetical and epistemological relationship with moving images. On the contrary, this article highlights the moments of crisis between the two regimes, pointing out the generic character of uncertainty and ambiguity in the nature of mental images: once the sensorimotor scheme that dominates the cinematographic montage has been weakened, the characters, unable to act, can imagine, desire, dream, hallucinate, and remember. New types of images appear: recollection-images, dream-images, and world-images. How do these new types of images make us rethink our usual relationship with the world and with reality? With this article on cinema's virtual and oneiric dimension, I expect to disseminate one of Gilles Deleuze's greatest contributions to film philosophy: the distinction between the imaginary and reality.

Keywords: Gilles Deleuze; Film Philosophy; Virtual; Dream-Image.



Introdução: Cinema e implicação de imagens mentais

Ainda que o interesse filosófico pelo cinema e pelas imagens em movimento não tenha tido inicialmente uma forte expressão, os filósofos não lhes ficaram indiferentes. Na maior parte dos casos, os filósofos destacaram o aspeto lúdico e onírico do cinema, nos antípodas do trabalho lógico-conceitual da filosofia. Ainda assim, havia um aspeto ao qual não podiam negar especial atenção: a capacidade que o cinema tem para explorar ideias complexas como o tempo, a subjetividade e o pensamento.

É nesse contexto que Gilles Deleuze cria os conceitos filosóficos de imagem-movimento (representação indireta do tempo nas imagens cinematográficas) e de imagem-tempo (apresentação direta do tempo). Esses conceitos têm inspirado as mais diversas interpretações, umas mais próximas do texto deleuziano (caso de RODOWICK, 1997), outras procurando dar continuidade ao trabalho taxonómico (caso de PISTERS, 2012). Porém, mais do que a análise dos dois regimes semióticos, neste texto procuro destacar o momento de transição entre esses regimes. Mais do que assinalar a transição da imagem-movimento para a imagem-tempo, procuro circunscrever os momentos de crise como sendo estruturais, ou seja, como surgindo ao longo dos dois volumes escritos por Deleuze. Desse modo, destaco os momentos marcados pela incerteza e pela ambiguidade epistemológicas quanto à natureza das imagens.

Nos dois volumes que escreveu sobre cinema, Deleuze (2009; 2015) vai dedicar quatro comentários à filosofia de Henri Bergson. Os dois primeiros comentários surgem em *Cinema 1: A Imagem-Movimento*: um primeiro comentário sobre as três teses sobre o movimento (capítulo 1) e um segundo comentário sobre as três variedades de imagem-movimento (capítulo 4). No segundo volume, *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, ele retoma essa tarefa apresentando um terceiro comentário sobre as questões bergsonianas da memória e das lembranças (capítulo 3) e um quarto sobre o passado transcendental (capítulo 5). A atenção que a filosofia do cinema tem dado ao quarto comentário justifica-se pelo carácter central que a imagem-cristal tem no sistema deleuziano, mas leva ao desconhecimento, mais ou menos generalizado, do comentário anterior quando, na verdade, este está na génese da sua compreensão. Para esta análise, e com o objetivo de contrariar essa tendência, centro-me no terceiro comentário, “Da recordação aos sonhos”, tendo em conta dois aspetos importantes para a edificação da própria estrutura conceptual de *Cinema 1* e *Cinema 2*. Em primeiro lugar, não há uma simetria entre os dois volumes: não apenas na sua estrutura formal (por exemplo, com a repetição metodológica), mas também na variação categorial dos próprios conceitos sob análise. Em segundo lugar, a passagem de um regime para o outro, ou de um volume para o outro, não acontece através de um momento único de rutura na história do cinema, mas



antes por uma série de diversos momentos de crise. Por último, “Da recordação aos sonhos” é um capítulo no qual Deleuze vai mencionar novos tipos de imagem-mental que estão diretamente relacionados com a imagem-relação com a qual encerrara o primeiro volume (a partir da *tercidade*² de Peirce). A função de uma imagem-relação não é ser a expressão do pensamento de alguém ou ser a imagem de uma relação, mas antes ser uma imagem que é a relação (DELEUZE, 2009: 291). Ela está mesmo na origem da crise da imagem-ação que dominava na imagem-movimento. Ou seja, ainda que surjam no segundo volume, dizem respeito a uma linha de pensamento que segue em continuidade, e não em rutura, com as características do primeiro regime semiótico.

Compreender a ligação entre Bergson e Peirce revela-se elementar para se compreender o método taxonómico deleuziano. A compreensão de Peirce (1978) fica incompleta sem uma perspectiva mais abrangente, nomeadamente da ontologia materialista de Bergson, vista como a estrutura que liga a relação existente entre as imagens cinematográficas e a própria realidade. Por exemplo, é importante considerar essa estrutura ontológica na ligação entre imaginação e tempo, ou entre memória e virtual. Quando imaginamos, criamos imagens mentais de alguma coisa que não está atualmente presente. Podemos imaginar de diversos modos. Podemos idealizar, podemos desejar, podemos sonhar acordados com algo em particular. Podemos inclusivamente criar imagens que não são meras cópias de coisas atuais que, outrora perfeccionadas, estão nesse momento ausentes.

Segundo Bergson, quando recordamos alguma coisa, também imaginamos, recuperando imagens virtuais outrora atuais. A questão é que, nesse universo, ainda que não seja atual, o virtual é real. O mesmo acontece com os sonhos, fantasias e alucinações. A leitura deleuziana desse universo, considerado *imediatamente* cinematográfico, torna-se interessante na medida em que, entre diferentes estados de consciência, há uma diferença de natureza, mas não de grau. É nesse âmbito que o cinema intervém na reflexão filosófica da imaginação, pois tem a capacidade de ser uma arte que vive da sua própria virtualidade.

Esse lado espectral remete-o para uma dimensão onírica que, ontologicamente, parece subtraí-lo à natureza atual da realidade física. Mas, neste caso, ter outra natureza não significa ser claramente discernível. A Deleuze interessava-lhe pensar como é que imagens reais com diferentes naturezas, atuais ou virtuais, passam no cinema de uma forma indiscernível.

² Trata-se do conceito de *thirdness*, comumente traduzido, no Brasil, como “terceiridade”. [Nota do Editor (N.E.)]



Interessava-lhe também pensar a natureza ontológica da passagem das imagens mais envolvidas nesta discussão, sobretudo as imagens-recordação, imagens-sonho e imagens-mundo. Esses três tipos de imagem reproduzem a relação entre virtual e atual que ocorre entre o regime da imagem-movimento e da imagem-tempo. Quando se aproximam mais do primeiro regime, são facilmente reconhecíveis através de técnicas cinematográficas devidamente assinaladas pelas convenções da arte: sobreposição de imagens, turvação e fundido na montagem, uso de imagens a preto e branco para o passado em contraste com o uso da cor para o presente, etc. Todavia, quando se aproximam mais do segundo, não há esse reconhecimento imediato. Compreender as pequenas diferenças entre esses três tipos de imagem relativamente ao tipo de percepção que lhe está na origem corresponde também ao esclarecimento das diferenças entre imagem-movimento e imagem-tempo, demonstrando as suas diferenças conceptuais.

Nem tudo o que acontece num filme tem de seguir as regras da causalidade ou da continuidade temporal e espacial que mais se aproximam da nossa vida atual e do que se entende por percepção humana. Na verdade, o cinema não se limita ao domínio atual das imagens-movimento, da percepção humana, ou do que se considera ser um estado atual de vigília.

Algumas dessas imagens atuais são envolvidas por imagens virtuais que expressam diferentes estados de consciência. Por exemplo, em *Mónica e o Desejo* (1953, Ingmar Bergman) a imagem-recordação surge bem identificada na cena final quando, após Monika (Harriet Andersson) abandonar Harry (Lars Ekborg), este, com o filho nos braços, lembra-se do último verão passado juntos: um espelho é o portal ideal para retornar a esse passado, recuperando algumas das recordações que ficaram desses momentos. Já *Morangos Silvestres* (1957, Ingmar Bergman) começa com um sonho explícito (um pesadelo) perfeitamente assinalado pelas convenções técnicas. Isak Borg (Victor Sjöström) dorme e sonha. Sabemo-lo por ele próprio, que relembra em voz *off* o inquietante sonho que tivera: “Na noite do primeiro dia de junho tive um sonho estranho...” (neste caso, uma subtil mistura de imagem-recordação com imagem-sonho).

Mas o passado pode também ser trazido à lembrança para resolver um problema atual. Há mesmo filmes que, nesse sentido, só podem ser contados através do passado (Deleuze, 2015: 83). Em *O Homem que Matou Liberty Valance*³ (1962, de John Ford), os *flashbacks* de Ransom Stoddard (James Stewart) e de Tom Doniphon

³ Trata-se do filme *The Man Who Shot Liberty Valance*, lançado no Brasil com o título *O Homem que Matou o Facínora*. (N.E.)



(John Wayne) procuram revelar-nos a verdade sobre o segredo que alimentara o enredo do filme através das recordações de cada um. Afinal, quem matou Liberty Valance? A abertura para uma dimensão virtual e passada tem como finalidade a sua atualização, isto é, a sua certeza como percepção. Porém, Ford introduz uma segunda recordação (ou ponto de vista) numa cena que é já ela própria uma imagem mental: a resposta final é dada no *flashback* de Doniphon que urge dentro do *flashback* de Stoddard. São imagens que recordam momentos passados que já tinham sido momentos atuais para cada uma das personagens.

Por fim, há imagens virtuais que nunca se atualizam. No filme de Luis Buñuel *A Bela de Dia*⁴ (1974) há uma intencional indiscernibilidade entre a realidade física e a realidade mental das personagens que sonham ou que fantasiam. Algumas cenas podem ser lidas mais claramente como meras fantasias, imagens mentais de Séverine (Catherine Deneuve), mas outras cenas mantêm a incerteza viva até ao fim. Parafraseando a famosa frase de Blaise Pascal nos *Pensamentos*⁵, diríamos que se uma dona de casa estivesse certa de sonhar, todas as noites, que era uma prostituta, talvez fosse tão feliz quanto uma prostituta que sonhasse, todas as noites, durante doze horas, que era uma dona de casa.

O cinema tem esta capacidade de não nos dar respostas fáceis. É nesse sentido que as recordações e os sonhos são alguns dos motivos que melhor se enraizaram no processo cinematográfico de criação das imagens óticas e sonoras puras (respetivamente, *opsignos* e *sonsignos*) pois são fenómenos que rompem com o esquema sensório-motor (vínculo entre percepção e ação) que associamos ao regime da imagem-movimento atual. A imagem-mental mostra-nos a introdução do pensamento nas imagens cinematográficas (através de sonhos, alucinações, fantasias, etc.), e, no limite, à compreensão do mundo como sonho.

Imagem-recordação

“Já não era possível opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência” (DELEUZE, 2009: 11). A posição bergsoniana sintetizada por Deleuze não poderia ser mais oposta àquela da fenomenologia: ao contrário da tradição fenomenológica, segundo a qual a intencionalidade da consciência aponta sempre para algo exterior a si, ou seja, é consciência *de* algo, como um feixe de luz que ilumina o mundo, para Bergson, a origem

⁴ *Belle de Jour*, no Brasil: *A Bela da Tarde*. (N.E.)

⁵ “Si un artisan était sûr de rêver toutes les nuits, douze heures durant, qu'il est roi, je crois qu'il serait presque aussi heureux qu'un roi qui rêverait toutes les nuits, douze heures durant, qu'il serait artisan” (PASCAL, 2015: 386).



desta luminosidade não está no sujeito ou no espírito. Na sua perspectiva, a consciência é uma coisa entre tantas outras coisas da realidade física. O bergsonismo surge como uma crítica e uma reação à psicologia tradicional, ao associacionismo, crítica à ideia de que as imagens sejam apenas o conteúdo interno de uma consciência e de que o movimento seja apenas uma propriedade externa dos corpos.

No início de *Matéria e Memória* (1999), Bergson começa a sua ontologia material com uma ideia que identifica, em primeiro lugar, imagem e movimento, no sentido em que o universo é imediatamente composto por imagens-movimento. A concepção deleuziana do cinema como montagem de cortes móveis tem na sua base essa ideia (segundo comentário a Bergson sobre a montagem das três variedades de imagem-movimento: imagens-percepção, imagens-afeção e imagens-ação). A luminosidade pertence às próprias coisas, é a sua materialidade, a composição incessante de imagens. Segundo Jacques Rancière, essas imagens não são constituídas pelo olhar ou pela imaginação do espectador, pois as imagens são a própria matéria que se auto-constitui: “O rosto que olha e o cérebro que concebe as formas são, pelo contrário, um ecrã negro que interrompe o movimento em todo o sentido das imagens. É matéria que é olho, a imagem que é luz, a luz que é consciência” (2001: 148, tradução minha).

Com a introdução do pensamento nas imagens em movimento, há uma transformação das imagens-percepção, imagens-afeção e imagens-ação. Tendo em conta a definição bergsoniana de “memória”, compreendemos que este tipo de imagem confira à subjetividade um novo sentido, um sentido temporal:

Se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo o instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida. (BERGSON, 1999: 69)

Bergson indica-nos uma distinção importante entre o reconhecimento por *distração*, *automático* ou habitual, e o reconhecimento *atento* (1999: 111). Essa distinção permite-nos analisar de que modo as recordações se relacionam com as percepções. No primeiro caso, a percepção de qualquer coisa prolonga-se num movimento automático para outra coisa, mantendo esse movimento num mesmo plano horizontal, criando assim uma imagem-ação. Segundo esse ponto de vista, passamos distraidamente por



entre as coisas, pois reconhecemo-las automaticamente e agimos de um modo previsível.

Devemos passar agora do reconhecimento automático, que se realiza sobretudo por movimentos, para aquele que exige a intervenção regular de lembranças-imagens [*souvenirs-images*]. O primeiro é um reconhecimento por distração; o segundo (...) é o reconhecimento atento. (BERGSON, 1999: 110-111)

No reconhecimento atento, sem a ligação sensório-motora automática e horizontal da percepção, constituímos uma imagem ótica e sonora pura do objeto (isto é, a imagem atual fica separada do seu prolongamento motor, o que seria uma imagem-ação), ou seja, fazemos uma descrição que tende a selecionar alguns traços da coisa em detrimento de outros. Nesse caso, há um maior esforço para regressarmos à mesma coisa, ainda que em planos verticais (ou circuitos) diferentes.

Numa imagem ótica e sonora pura, a percepção não se prolonga em movimento ou numa ação, mas prolonga-se numa imagem mental que cria um circuito singular entre a imagem atual dessa sensação e a imagem virtual da recordação. Prolonga-se numa outra imagem virtual vinda do passado vivido (uma antiga percepção tornada recordação). Procede-se assim à criação de circuitos que procuram a maior dilatação temporal possível (Fig.1), num movimento expansível do circuito mais estrito AO – percepção imediata de O e consecutiva imagem A – para os circuitos dilatados do passado B, C e D, que correspondem a B', C' e D', ou seja, às camadas mais profundas da realidade virtualmente no objeto O. Os dois planos coexistem (BERGSON, 1999: 118):

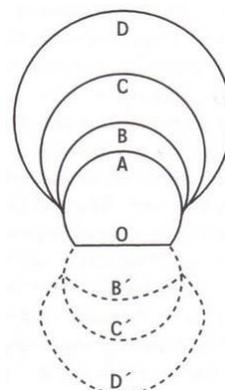


Figura 1: Circuitos da memória em *Matéria e Memória* (BERGSON, 1999)

Entre recordação e percepção imediata não há, no entanto, uma diferença de grau, mas de natureza. Uma recordação não difere de uma percepção pelo grau de



intensidade, como se fosse uma percepção mais ténue ou discutível. Pensar que uma recordação é uma percepção mais fraca significa ignorar a verdadeira diferença entre o presente e o passado. Bergson afirma que, na hipótese de considerarmos o passado como uma dimensão imóvel e o presente como a dimensão ativa, se “o passado é por essência *o que não atua mais*” (ênfase no original), então “só poderá subsistir entre a percepção e a memória uma simples diferença de grau” (BERGSON, 1999: 72). Ora, em Bergson as recordações, ainda que sejam virtuais, não são passivas. Bergson pretende eliminar o equívoco de se considerar que a diferença entre recordação e percepção, ou entre passado e presente, seja uma diferença de grau. Quando uma recordação *age* no instante presente, confundimos a sua atividade com a sua atualidade – a recordação já era ativa, mas não atual. Também o virtual, não sendo atual, *age*. Ou seja, se eliminarmos a diferença de natureza entre a percepção (considerada como atividade atual do presente), e a recordação (então considerada como mera contemplação e inatividade), não compreenderemos os paradoxos temporais da realidade decorrentes da relação entre passado e presente ou entre virtual e atual.

A imagem ótica e sonora pura, enquanto imersão nos circuitos do pensamento, é, desde logo, uma descrição: a cada descrição corresponderá uma imagem mental virtual, suprimindo a coisa presente na percepção inicial e reforçando a sua memória. Por essa razão, parece, à primeira vista, que a imagem sensório-motora é mais rica do que a imagem ótica e sonora pura, pois está mais próxima da percepção imediata. Porém, ainda que as imagens óticas e sonoras puras impeçam que a personagem atue como esperado (pois não há reconhecimento habitual), elas enriquecem e transformam a situação, criando um outro tipo de encadeamento consoante à descrição, seja uma recordação, um sonho, ou uma alucinação. O uso convencional da memória nos filmes tende sempre a atualizar diretamente o virtual nas imagens-recordação através do *flashback*, principalmente no cinema clássico que vive no plano das ações (presente). São os casos mencionados de Ford e de Bergman.

As imagens óticas e sonoras puras são uma abertura direta ao tempo heterógeno e à relação do momento presente (percepção) com os momentos passados (recordações). Mas a passagem da imagem-percepção para a imagem-recordação que o reconhecimento atento exige pode dar-se simplesmente pela atualização desta naquela, ou seja, no momento em que o *flashback* torna atual o que era a recordação de uma percepção passada. Nesse ponto, o cinema clássico revela-se exíguo para abarcar todas as *nuances* da relação entre percepção e recordação, pois procura, em primeiro lugar, a transformação de uma recordação numa percepção, criando um circuito fechado entre os



dois pontos, entre o passado e o presente, que vai do presente ao passado para tornar o passado um presente que passou.

A imagem-recordação, no entanto, pode ter uma composição mais ou menos forte: mais forte quando a lembrança explícita diz respeito a uma personagem, menos forte quando há várias personagens com lembranças. Esse tipo de imagem complica-se com a bifurcação de possibilidades que se excluem. Às *Portas do Inferno*⁶ (1950) de Akira Kurosawa é um bom exemplo. Construído através de grandes *flashbacks* apresentados num tribunal sobre a morte de um samurai e a violação da sua mulher nos portões de Rashōmon, são também as recordações dos intervenientes: o acusado, um lenhador, a mulher e o próprio samurai (através de uma vidente). Nesse caso, a ambiguidade persiste quanto à imagem-recordação tornada percepção, pois, sendo recordações contraditórias, todas podem ser verdadeiras. Há imagens virtuais que se esquivam de qualquer processo de atualização. Por essa razão, Deleuze centra os seus esforços na capacidade de manter em aberto diferentes níveis de (in)certeza, principalmente quando a atualização não é possível, ou não é desejável.

O passado conserva-se em si mesmo. Segundo Deleuze, chegar à conclusão de que o passado se conserva em si poderia ser suficiente; mas ele quer ir mais longe e questiona como é que arquivamos o passado que se conserva em si sem o reduzir ao presente que foi ou ao presente que o superou? Tal como o *flashback* precisa de uma razão de ser exterior a si (memória do presente que aconteceu), também a imagem-recordação tem de ser justificada. Ao declarar todo o passado como causa, elemento puro *a priori*, da passagem do presente, Bergson encontra o elemento ontológico fundador que antecede a memória enquanto estado psicológico ou imagem-recordação; o todo do passado permite a passagem do tempo presente e atual de modo simultâneo com o passado que coexiste com o presente que ele foi (virtual) e com o presente que agora é (atual). Ou seja, o passado transcendental difere do passado-memória: é um passado que nunca foi presente e, nunca tendo sido presente, é o fundamento que define o presente vivo que passa e funda o passado que coexiste com o presente que foi e com o presente atual. Daí que a sua natureza seja diferente das lembranças psicológicas.

⁶ 羅生門 (Rashōmon); no Brasil: *Rashomon*. (N.E.)



Imagem-sonho

A imagem-sonho difere da imagem-recordação (atualização do virtual) e desafia a soberania da imagem-ação. Entra-se no sonho como se mergulha numa recordação que não se consegue distinguir da percepção, ou mesmo numa recordação que não é nossa. “Impõe-se uma metafísica da imaginação” (DELEUZE, 2015: 94) que distinga os sonhos *ricos* (representados no cinema de uma forma clara e convencional pelas diversas técnicas que exteriorizam essa natureza semelhante às recordações), dos sonhos *sóbrios*, representados de uma forma confusa e impercetível. Esta segunda forma, como veremos, potencia uma nova subjetividade.

Se, por um lado, as imagens-recordação são atualizadas diretamente na imagem-percepção que as evocou, as imagens-sonho são atualizadas indiretamente em imagens virtuais. Neste caso, a personagem não deixa de responder às percepções, mas responde de uma forma delirante, sonâmbula ou hipnótica. Na imagem-sonho encontramos ainda um estado de percepção (ainda que vago ou latente) que vai criar um circuito com imagens virtuais. Nos sonhos ricos há uma forma explícita (o objeto mantém-se o mesmo, mas em planos horizontais diferentes), mas essa inconsistência é reforçada nos movimentos de *anamorfose* próprios de estados oníricos que desfiguram e alteram as imagens.

O sonho explícito tem sempre um sonhador. Por exemplo, Buster Keaton em *Sherlock Jr.* (1924): o projecionista do filme adormece, acorda numa outra dimensão espectral simultânea à realidade, atravessa a sala de cinema e entra no ecrã. A montagem de cenários que se segue é ilógica e serve para reforçar a incapacidade de agência dos movimentos de Keaton, que mantêm a sua integridade natural ainda assim, perante as mudanças de cenários projetados. A história do filme passa então a ser a sua história de detetives. As imagens que vemos deixam de ser do filme projetado e passam a ser imagens do seu sonho. Cada imagem virtual atualiza-se numa outra imagem virtual, criando circuitos cada vez mais largos até ao regresso à normalidade (momento atual em que o sonhador acorda pensando estar ainda a nadar como no sonho).

Assim, esse registo tem a capacidade de criar circuitos sem fim, mas sempre a partir da distinção entre real e imaginário: no caso do sonho explícito, as imagens virtuais são atualizadas noutras imagens virtuais que não se atualizam (ao contrário das imagens-recordação), até o regresso à normalidade ou a constatação de que era tudo um sonho. Mas pode dar-se o caso em que sabemos que o sonhador não acorda, mas não sabemos *quem* sonha. Num segundo tipo de sonhos explícitos, *sóbrios*, a relação com a realidade torna-se ambígua. *Mulholland Drive* (2001, David Lynch) é a versão de



um sonho coletivo, sonhado por várias personagens, que reforça a ambiguidade entre mundo sonhado e mundo real. Personagens à procura da sua identidade, submergidas nos sonhos e pesadelos dos outros e num local específico, Hollywood. Na primeira parte, Laura Haring nunca é Rita, nome que rouba ao *poster* de Rita Hayworth pendurado na casa de banho, mas será que chega a ser a Camila da segunda parte? Em contraponto: será Naomi Watts verdadeiramente Betty, a inocente e sonhadora aspirante a atriz recém-chegada a Los Angeles, ou Diane, o fracasso desses sonhos e o pesadelo de Betty? De qualquer modo, essa estrutura narrativa trabalhada duplamente, como que em espelho mas sem que espelhe a verdade, entre uma primeira parte que tanto pode ser real como onírica, e uma segunda parte que pode perfeitamente substituí-la quanto ao carácter real ou onírico, é como que uma fita de Möbius. Seja qual for o carácter atribuído à primeira parte, tal atribuição transforma, inversamente, o carácter então atribuído à segunda parte. Nesse ponto, como veremos, *Mulholland Drive* tem ligações com o sonho implicado: Rita e Betty *são sonhadas* por aquele mundo.

Imagem-mundo

Os dois registos mostram que o mundo lembrado e o mundo sonhado é sempre o resultado de alguém que lembra e que sonha, e que cria as imagens mentais de um mundo virtual que se opõe, de um modo mais ou menos evidente, ao mundo real. Mas, segundo Deleuze, no limite, esse pode ser o único mundo que existe, mistura indiscernível de imaginação e realidade, passado e presente, virtual e atual. Entra-se no mundo tal como se mergulha num sonho que não distinguimos das percepções, ou mesmo num sonho que não é nosso. O que acontece quando quer a recordação, quer o sonho são representados pelo cinema de uma forma implícita?

No sonho implicado as imagens prolongam-se no movimento de mundo (Deleuze, 2015: 95). No único filme de Charles Laughton, *A Sombra do Caçador*⁷ (1955), um falso reverendo, Harry Powell (Robert Mitchum), persegue dois irmãos órfãos em busca do dinheiro guardado numa boneca. Numa longa cena encantatória, os dois irmãos fogem num pequeno barco e, ao sabor da corrente, descem suavemente o rio. O rio empurra o barco. Do barco, eixo central da imagem, como que parado, as crianças observam as margens do rio em movimento: uma teia de aranha, diversos pequenos animais vão surgindo, e quando procuram refúgio num celeiro, observam ao longe a silhueta de Powell, reduzida a uma sombra chinesa, figura plana que desliza sobre o

⁷ *The Night of the Hunter*, no Brasil: *O Mensageiro do Diabo*. (N.E.)



topo da colina. As personagens deixam de agir e de se mover, no entanto, o mundo age e move-se por elas.

No sonho implicado da imagem-mundo, persiste uma visão global do mundo como sonho, e não apenas um episódio do qual se acorda. No sonho implicado não se sabe quando é que este começa nem se sabe como dele sair. Deleuze desenvolve essa ideia analisando um gênero cinematográfico em particular: a comédia musical. Na comédia musical predomina o recurso dos planos de conjunto (base da imagem-percepção) e dos planos médios (base da imagem-ação), enquadramentos que privilegiam a integridade do meio em relação ao movimento das personagens, em particular, da dança. A dança começa imprevisivelmente, através da continuidade com gestos triviais do cotidiano. As cenas preservam as sensações do que se considera realidade, porém essas cenas não são particularmente relevantes para o avançar do enredo, são como que uma suspensão da causalidade narrativa (circuito ação-reação).

Na comédia musical, o bailarino começa a dançar, *empurrado* pelos movimentos do mundo, como alguém que começa a sonhar, sem corte, sem consciência, sem saber como se chegou ali. Mais do que sonhar com um mundo imaginado por si, o bailarino é ele próprio sonhado pelo mundo. Fica preso num mundo que não controla, como se estivesse a sonhar um sonho que não é seu, ou a recordar imagens que não são suas. Num mundo que não o seu, mas no qual se move. O sonho dos outros parece ser um grande perigo, pois tende a absorver-nos e, uma vez presos neles, estamos perdidos. Essa seria, na leitura de Deleuze (2003: 297), a grande preocupação de Vincente Minnelli: desconfiar sempre dos sonhos dos outros.

Se no modo mais convencional do sonho explícito se procura a continuidade narrativa, no sentido em que se acorda do sonho para se regressar ao momento presente e atual, no sonho implicado valoriza-se a suspensão narrativa. O próprio mundo parece um sonho, criando novas e improváveis topologias. As imagens aproximam-se mais do seu lado virtual. “Produce-se uma espécie de mundialização ou ‘mundanização’, de despersonalização, de pronominalização do movimento perdido ou impedido” (DELEUZE, 2015: 96). A despersonalização do sujeito impede-o de agir intencionalmente. Comporta-se como que hipnotizado ou sonâmbulo, sem o saber. Em *O Pirata dos Meus Sonhos*⁸ (1948), Manuela Alva (Judy Garland) insiste que sabe perfeitamente que há um mundo prático e um mundo dos sonhos e que não os deve misturar, mas, quando, no espetáculo de circo, Serafin (Gene Kelly) a hipnotiza, Manuela, em transe, admite o seu amor pelo lendário pirata Macoco na canção

⁸ *The Pirate*; no Brasil: *O Pirata*. (N.E.)



composta por Cole Porter, “Mack the Black” (que já tinha surgido noutra versão no genérico inicial).

Minnelli diferencia-se de outros realizadores deste género, como Stanley Donen, ao compreender que a dança não apenas enche de vida os cenários mais planos, bidimensionais, como ela própria é transição entre mundos oníricos. Já não se tem a certeza se no início havia ou não imagens sensório-motoras que se vão virtualizando. O que importa é o fechamento do mundo onírico sobre si mesmo e os elementos que contém. “A cor é sonho, não porque o sonho seja a cores, mas porque em Minnelli as cores adquirem um valor altamente absorvente, quase devorador” (DELEUZE, 2015: 102). Apenas a cor-movimento é verdadeiramente cinematográfica, pois não a encontramos na pintura (2009: 181). Mas, se a cor potencia a criação de uma imagem ótica pura, a música potencia a criação de uma imagem sonora pura a que Deleuze chama de ritornelo (2015: 147): o ritornelo é um cristal sonoro (o mais pequeno circuito entre a imagem atual e a sua imagem virtual) que cria territórios sonoros e faz a passagem entre mundos. Não só faz a passagem entre mundos como também *despersonaliza*: faz a entrada no mundo, no sonho e no passado dos outros (2015: 102).

É neste sentido que o poder de absorção pela cor, música e dança é reinterpretado pelo cinema: tal como acontece em *Um Americano em Paris*⁹ (1951), não é apenas uma imagem colorida, mas uma imagem-cor que absorve tudo à volta, impondo a sua qualidade a tudo o mais. Na cena final, abandonado por Lise Bouvier (Leslie Caron), Jerry Mulligan (Gene Kelly) é transportado para um cenário a preto e branco, cópia do desenho rasgado que um vendaval, fazendo rodopiar os confettis da festa, restaura. Sonha acordado. Primeiro como um espectro translúcido, depois materializado no cenário a cores (Fig.2), sucedem-se várias cenas nascidas do seu imaginário sobre a cidade de Paris e a pintura, ao som de George Gershwin. Num cenário que retorna ao preto e branco inicial, Jerry regressa novamente como espectro

⁹ *An American in Paris*; no Brasil: *Sinfonia de Paris*. (N.E.)

translúcido, e o devaneio acaba. Repara então que Lise voltou para si, final próximo de uma realidade que, de tão estilizada, mais parece o início de um outro sonho.



Figura 2: Screenshot de Um Americano em Paris (MINNELLI, 1951).

Conclusão: Cinema, o mundo que nos sonha

O carácter ambíguo e indiscernível que orienta as imagens-tempo obriga Deleuze a procurar novos conceitos para o seu projeto taxonómico. Num primeiro momento, a introdução do pensamento nas imagens cinematográficas resulta na sua absorção: o pensamento tem o poder único de transformar tudo (todos os sujeitos e objetos) em pensamento. Assim, os diferentes tipos de imagem-mental traduzem-se em registos oníricos, irracionais e virtuais, espelho da própria transformação que ocorre nas personagens cinematográficas posteriores à Segunda Guerra Mundial, com a sua generalizada apatia e incapacidade de agir. Há uma descrença no poder da ação que o cinema parece reforçar. Mas há também um carácter impessoal nessa compreensão. Ainda que haja movimento, ele é involuntário, automático. O mundo age sobre nós. Inconscientemente.

Mas a rutura assinalada não é histórica, nem demarcada por um acontecimento. Perante a atual hegemonia das imagens-ação no cinema, é importante pensar noutros registos, surgidos no interior dessa hegemonia, e não num sistema paralelo. Por exemplo, *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014, Alejandro Iñárritu) cria a ilusão de um só plano-sequência. Mas, mais do que acentuar a crítica nesse feito técnico facilitado pelo digital – já Hitchcock o tentara com *A Corda*¹⁰ (1948) –, interessa acentuar a continuidade entre dimensões espaço-temporais, entre a realidade e o

¹⁰ *Rope*; no Brasil: *Festim Diabólico*. (N.E.)



delírio, para a qual contribuem a montagem visual e sonora da mente da personagem principal, Riggan Thomson (Michael Keaton), preso a um passado áureo no qual interpretava um super-herói. Mais do que mostrar que, na realidade, todos sonhamos acordados, ou imaginamos coisas, *Birdman* mostra o imaginário de diferentes estados, aparentemente sem cortes, como uma cópia do fluxo da consciência. Somos absorvidos pelo passado, pelo imaginário, pelas lembranças.

O novo sentido dado à subjetividade não passa pelo facto de uma imagem-recordação se atualizar no presente, formando assim circuitos vastos. A questão é que neste universo cinematográfico deleuziano (de inspiração bergsoniana: não há distinção entre o mundo físico da matéria e o mundo psicológico das imagens), o virtual das lembranças é real, ainda que não seja atual. O mesmo acontece com os sonhos, com as fantasias e alucinações – são tão reais como os acontecimentos da vida quotidiana, atuais. Assim, se não há indiscernibilidade total entre virtual e atual, passado e presente e entre realidade e imaginário nas imagens-recordação e nas imagens-sonho, surge o sonho implicado dos estados delirantes, sonâmbulos, hipnóticos.

Aparentemente, a imagem-mundo criada através dos circuitos cada vez mais largos de virtual retoma o esquema sensório-motor (vínculo entre percepção e ação) quebrado com o surgimento das imagens óticas e sonoras puras. Porém, os movimentos de mundo acontecem a um nível de consciência o mais afastado possível da relação AO (percepção imediata de O e consecutiva imagem A) do esquema bergsoniano da dilatação máxima entre virtual e atual. Há uma despersonalização dos mundos criados pelo cinema. Mundos nos quais não se distingue o sonho da realidade, pois tudo é sonho, no mesmo sentido em que o real é, simultaneamente, virtual e atual. Há uma virtualização do atual que identifica os estados oníricos, delirantes, fantasiosos no tecido da própria realidade. A comédia musical, em particular – com a metamorfose entre cenários através do poder da cor e do ritornelo que cria novas e improváveis topologias óticas e sonoras –, suspende a temporalidade narrativa e reforça a ideia de que o próprio mundo parece um sonho.

Como já foi dito, Deleuze continuou a sua metafísica da imaginação com a análise da imagem-cristal, com o quarto comentário a Bergson sobre a coexistência das dimensões temporais no passado transcendental (um passado que nunca foi presente). O cristal ótico e sonoro revela, de facto, que a razão de ser do tempo está na sua diferenciação, do presente que passa e do passado que se conserva. Do ponto de vista



ontológico, ele é o mais pequeno circuito pensável entre virtual e atual, passado e presente, e realidade e imaginário.

Bibliografia

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Les éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Flammarion, 2015.

PEIRCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Paris: Le Seuil, 1978.

PISTERS, Patricia. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Articulações cênicas da espacialidade audiovisual:
paradigmas criativos e tecnologias do cenário**

Cesar de Siqueira Castanha¹

¹ Doutorando e Mestre em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela UFPE. Crítico de cinema.
Email: cesars.castanha@gmail.com

**Resumo**

Este artigo busca compreender as formulações do espaço cênico no audiovisual, recuperando e enfatizando as tecnologias que reivindicam esses espaços audiovisuais como cenários. Inicialmente, organizam-se os parâmetros gerais pelos quais devem ser reconhecidas e lidas as articulações cênicas do espaço no audiovisual, definindo os papéis do enquadramento e da encenação desse espaço. Depois disso, são apresentados alguns exemplos que evidenciam uma instabilidade nessa articulação do espaço. Em uma perspectiva, discute-se as reconfigurações do lugar e o deslocamento operado por alguns gêneros da televisão. Em uma segunda perspectiva, são enfatizadas tecnologias como a projeção traseira e a sua atuação na articulação de espaços cênicos. Enfim, o artigo coloca em questão o papel de indexicalidade dos espaços do audiovisual e discute o uso dos conceitos de lugar e de paisagem para as encenações audiovisuais, relacionando-os às problemáticas criativas do cenário.

Palavras-chave: Audiovisual; Cenário; Espaço; Encenação.

Abstract

This article seeks to understand the formulations of the scenic space in the moving image by recovering and emphasizing the technologies that claim these audiovisual spaces as scenarios. Initially, the general parameters by which the scenic articulations of space in the audiovisual should be recognized and read are organized, defining the roles of framing and staging of this space. After that, some examples are presented that show an instability in this articulation of space. In one perspective, the reconfigurations of the place and the displacement operated by some television genres are discussed. In a second perspective, technologies such as rear projection and their role in the articulation of scenic spaces are emphasized. Finally, the article questions the role of indexicality in audiovisual spaces and discusses the use of the concepts of place and landscape for the *mise-en-scène*, relating them to the creative issues of the scenery.

Keywords: Moving image; Scenery; Space; Mise-en-scène.

Introdução: enquadramentos e encenações do espaço na ficção audiovisual

Sombras de galhos de árvore se formam sobre blocos de cor nos créditos de abertura de *Bambi* (1942), longa-metragem de animação produzido pela Disney. A sequência é atravessada por uma melodia que acompanha esse seguimento de cores e formas da natureza. O fim dessa abertura nos deixa com um coro de vozes e uma imagem da floresta onde a história será ambientada. Essa imagem é fixa (à exceção do movimento da água que desce a cachoeira e corre no rio), mas o plano que a apresenta é móvel. O movimento do plano esconde a falta de movimento daquilo que nele se apresenta: a natureza rígida, folhas sem vento, um ecossistema visual que sucumbe à sua superficialidade. Este é o quadro da natureza que o filme nos apresenta, um *background* estático que é posto em cena como espaço fílmico (FIG. 1 e 2).



Figuras 1 e 2: O espaço cênico a que somos apresentados ao início de *Bambi* (1942).
Fonte: *Bambi* (1942).

Essa superficialidade articulada pela rigidez permanece durante o filme. Os animais, como personagens, movem-se pelos diferentes quadros da floresta, mas o espaço no qual se movem, a não ser pelos elementos com os quais interagem diretamente, mantém-se como um cenário pintado ao fundo de um palco de teatro. Mas não estamos no teatro: aqui, na forma do audiovisual, esse espaço se transforma e é articulado pela fotografia e pela montagem. E não é articulado apenas como um cenário de fundo para as interações de seus personagens, é articulado também como uma floresta através do tempo, como uma paisagem dentro de uma narrativa de movimento, no sentido em que os personagens crescem nesse espaço e se desenvolvem junto com as transformações do cenário (passam fome no branco inverno, atingem a sua maturidade na colorida primavera, e assim por diante).

Pensemos agora uma outra obra, distinta de *Bambi* pelo período, gênero fílmico e país de produção. Esta seria *O Evangelho Segundo São Mateus* (*Il Vangelo Secondo Matteo*, 1964), em que o cineasta Pier Paolo Pasolini encena o Novo Testamento em locações italianas. Essa escolha, dada por uma impossibilidade de se produzir o filme



naqueles que seriam os lugares referidos na Bíblia e por uma descoberta de certo tipo de paisagem italiana, pode se articular, por exemplo, como uma reflexão da força que o cristianismo exerce na cultura italiana. Do mesmo modo, pode ser simplesmente ignorada – como não seria a primeira nem a última vez que a narrativa cristã é apropriada por outras geografias e encenada em diferentes locações. Há, no entanto, como ocorre em *Bambi*, uma articulação ficcional do espaço que é colocado em cena.

É argumentável, porém, que, no caso da espacialidade do cinema de Pasolini, essa articulação ocorre a partir de uma ênfase dada à espacialidade. Tal ênfase é reconhecida como um artifício formal do cineasta como autor (LEFEBVRE, 2006). Esse tipo de ênfase configura também aquilo que Martin Lefebvre (2006: 24) entende como a aparição da paisagem no cinema e aquilo que a diferencia do cenário, em que o segundo seria esse espaço de ambientação do evento, e a primeira manteria alguma autonomia em relação ao evento dada justamente por essa ênfase no espaço. Lefebvre sugere a autonomia da diegese, a composição pictórica, a durabilidade dos planos e a construção de um status simbólico – que o autor associa a uma estética do cinema moderno, acusando-o de “exibir sua profundidade interpretativa e hermenêutica” (2006: 38) – como aquilo que conduz o olhar do espectador para a paisagem.

A solução para essa articulação ficcional dos espaços cênicos poderia se dar, portanto, por uma saída hermenêutica, pela aparição da paisagem como uma espacialidade simbólica. Mas é muito restrito o conjunto de obras ao qual é possível esse tipo de leitura, que é organizada para um cinema autoral, em que a paisagem só tem uma “profundidade interpretativa” porque foi construído esse “status simbólico” em torno dela. Como resultado, uma variedade de encenações audiovisuais e ficcionais do espaço não são consideradas por seu status simbólico e, para além disso, só são consideradas como articulações cênicas que enfatizam o espaço aquelas que se dão a partir de um conjunto muito específico de procedimentos formais, como a temporalidade dilatada (lentidão) e o rompimento com a narrativa. Aqui, busco descrever algumas das rasuras que aparecem nas encenações audiovisuais do espaço, buscando paradigmas que enfatizem essas espacialidades como fabricações criativas e tecnológicas. Para isso, no entanto, é preciso inicialmente ampliar nosso reconhecimento das articulações formais e narrativas que colocam esse espaço em cena, para além de um mesmo conjunto de práticas de construção de cena (*mise-en-scène*) e para além de uma expectativa pela autoridade autoral.

Confrontar essa produção criativa centralizada na figura do autor me leva a procurar exemplos de articulação do espaço em diversos gêneros fílmicos e, além disso, ficções audiovisuais que se originam em mídias diversas, incluindo nisso o cinema de



live-action, o cinema de animação, a televisão e a produção de vídeos para plataformas de compartilhamento como o Youtube.

A oposição de Lefebvre entre cenário e paisagem é continuamente problematizada por essas audiovisualidades diversas e também por tecnologias que constituem o espaço no audiovisual e por seus usos, nos casos em que o que poderia “ser entendido como cenário (seja por uma dada redução à função narrativa ou por ser constituído de uma arquitetura dos espaços interiores) frequentemente materializa todo o espaço de encenação” (PRYSTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2020: 184). Isso é exemplificado pela problemática de alguns agenciamentos do lugar que, postos em cena, articulam toda a narrativa, relação entre os personagens, forma visual, reconhecimento geográfico e histórico – enfim, todo o sistema expressivo do audiovisual. Eu me refiro aqui ao universo dos filmes gravados em interiores de estúdios, dos usos da projeção traseira, das *sitcoms*, das telenovelas, das ficções encenadas sobre um palco de programa de variedades e também do teatro televisionado: todos espaços restritos de encenação que aparecem nas ficções audiovisuais.

Essas tecnologias e os artifícios que elas articulam perturbam a expectativa por uma representação indexical dos espaços filmados – em que os espaços audiovisuais teriam uma dependência ontológica dos espaços extramidiáticos, constituindo-se sempre a partir dessa dependência diante da expectativa por um funcionamento realista do cinema, identificada, por exemplo, na ética do cinema defendida por André Bazin. Bazin é interessado por “imagens que carregam as marcas de duas realidades heterogêneas, o processo de filmagem e o evento filmado”, essas imagens “iluminam perfeitamente a sua busca por significantes viscerais do real” (BAZIN, 1997 *apud* MARGUILES, 2003). Esses “marcadores de indexicalidade” são para Bazin as principais medidas de humanidade e realidade do cinema. As tecnologias aqui trabalhadas, ao contrário disso, reafirmam a paisagem como desdobramento à superfície, como tela, ao enfatizar encenações ficcionais que, como os filmes antes mencionados, dispensam ou ativamente reconfiguram os seus possíveis referentes extramidiáticos. Essas tecnologias são ativadas tanto por circunstâncias econômicas e padrões industriais da ficção audiovisual, como também por agenciamentos criativos dessas economias e padrões.

O conceito de moldura para as audiovisualidades de Kilpp (2010) e Kilpp e Montañó (2012) me ajuda, em uma análise desses agenciamentos, a estabelecer uma diferença entre o que chamo de enquadramento do espaço audiovisual – algo informado pelos gêneros midiáticos, pelo contexto histórico, geográfico e econômico da produção e por suas reivindicações e recepção diante da crítica (seja pela circulação em festivais



ou por uma posição que ocupa diante de um cânone) – e o que chamo de encenação do espaço, que observa a composição espacial no interior da cena, uma construção de cena (ou *mise-en-scène*) que tem como ênfase o aspecto espacial. Essa distinção, no entanto, não busca estabelecer uma fronteira que corte a leitura aqui proposta entre o enquadramento e a encenação do espaço. Está claro que essas duas instâncias frequentemente se confundem. Podemos pensar, por exemplo, como o uso de uma música *folk* estadunidense como parte recorrente da trilha sonora de *O Evangelho Segundo São Mateus* (“Sometimes I feel like a motherless child”, cantada por Odetta na versão do filme) compõe essa encenação do espaço e, ao mesmo tempo, como esse artifício da música estadunidense, da paisagem italiana e da narrativa bíblica se articulam em conjunto tanto na formulação de uma encenação do espaço (um que está além de uma especificidade histórica e geográfica, que enfatiza seu próprio anacronismo), quanto de um enquadramento desse espaço (a partir de seu contexto de produção, que atravessa as escolhas de locação, e de arquivos sonoros e visuais que são agenciados pelas escolhas criativas de quem faz o filme).

Para Kilpp e Montañó, as molduras seriam “ambientes atualizados que produzem territórios e ao mesmo tempo resultam de outro maior (seja uma ambiência ou uma tecnocultura ou um dispositivo, conforme a perspectiva teórica que adotemos)” (2012: 132). O que chamo de enquadramentos do espaço funciona também nesse sentido, como uma moldura da audiovisualidade que se apresenta para além das interfaces desenhadas na interatividade virtual e que reitera a moldura como uma construção em rede que é articulada de certo modo – daí também a ideia de um enquadramento. É importante se entender, enfim, que as articulações ficcionais dos espaços no audiovisual não se dão apenas por sua encenação, mas atravessam também esses enquadramentos.

Buscamos, então, reconhecer o modo como essas articulações se colocam em cena, formulando cenários. A maneira como as figuras cartunescas interagem com um *background* estático em *Bambi*, por exemplo, coloca essa articulação ficcional do espaço fílmico em cena. Assim como, em *O Evangelho Segundo São Mateus*, quando o Cristo é desafiado por Satanás, e planos de movimentos vertiginosos da paisagem italiana tomam o quadro, há ali uma articulação do espaço que vincula as regiões serranas ao Sul da Itália a uma narrativa mítica e a um confronto que coloca em disputa a “salvação” dessa mesma terra – articulando esse espaço cênico também a partir de algumas matérias da audiovisualidade, como o movimento e a montagem. As articulações cênicas que me interessam agenciam tanto um trabalho do enquadramento quanto da encenação do espaço, confundindo-os.



Mas se as articulações cênicas do espaço são tantas e tão amplas, como podemos falar de suas rasuras? Entendo que a coerência ficcional de toda articulação cênica do espaço é desestabilizada pelo reconhecimento dessa articulação (em que, por exemplo, entendemos que a imagem do deserto estadunidense no faroeste é uma articulação fílmica e que sua historicidade e geografia passam pelas historicidades e geografias do cinema hollywoodiano). Se por um lado, porém, quero compreender como essas desestabilizações atravessam todo o espaço enquadrado e encenado no audiovisual, sou atraído pelas articulações cênicas e espacialidades que corrompem qualquer expectativa por um referente não ficcional e que afirmam e defendem a superficialidade dos espaços que enquadram e encenam. São essas as rasuras que busco aqui. Por isso me utilizo da metodologia de audiovisuais comparadas, esperando que cada obra, cena e episódio descrito nos ajude a reconfigurar as formulações teóricas a partir das quais abordamos o espaço cênico, o arquivo de lugares do cinema e as paisagens do audiovisual.

Aqui, inicio uma discussão sobre os diferentes usos criativos do espaço audiovisual e articulações de suas tecnologias. Começo por descrever alguns casos de formulação do espaço que me são sugeridos pela ficção televisiva, não por entender as espacialidades da televisão como um conjunto homogêneo e diferenciado de outras audiovisuais, mas por perceber algumas questões que atravessam muitas de suas articulações do espaço. Em seguida, refaço essa discussão partindo de uma específica tecnologia de articulação do espaço cênico, a *rear projection*, ou projeção traseira.

Articulações do espaço na televisão: deslocamento e reconfigurações do lugar

Há expressões televisivas que enfatizam a rasura na representação indexical não por um trabalho autoral, mas por deslocamentos criativos e performáticos mais difusos que agem sobre a aparição do lugar, dados por enquadramentos econômicos e encenações intermediáticas. O teatro televisionado é um ponto de partida interessante para iniciar uma discussão nesse sentido. Primeiramente, porque há um deslocamento anterior da encenação, um em que, por exemplo, a Londres da exibição televisiva da peça *Sweeney Todd*² se encena em um palco de teatro, através dos objetos de cena (incluindo os cenários) e das interações criativas que se dão nesse âmbito. Mas, no caso

² Essa exibição foi realizada pela emissora *The Entertainment Channel* em 1982. A peça foi gravada para a televisão durante sua turnê nacional, três anos depois de sua estreia teatral na Broadway, em Nova York. Essa gravação voltaria a ser exibida na televisão como parte da série *Great Performances*, da PBS, que reúne, até hoje, várias gravações de montagens teatrais (seja de peças, peças musicais, espetáculos de dança ou óperas) para exibição televisiva. O catálogo corrente da série *Great Performances* pode ser acessado aqui: <https://www.pbs.org/wnet/gperf/episodes/>. Acessado em: 22 de julho de 2019.

de *Sweeney Todd*, há uma experiência que é filmada enquanto funciona como teatro (uma peça que é também dirigida para ser encenada fora da televisão, que se apresenta em um palco de teatro, para um público presente). Outras produções de teatro televisionado também encenam esse deslocamento mesmo ao serem concebidas especificamente para a televisão, embora esses deslocamentos partam geralmente de uma mimetização, pela encenação televisiva, da encenação teatral.

Esse é o caso dos musicais adaptados como especiais televisivos a serem exibidos ao vivo, uma prática retomada em anos recentes por emissoras como a NBC (*Hairspray live!*, *Peter Pan live!*, *The sound of music live!*) e a FOX (*Grease: live!*; *Rent*). E é também o caso de projetos como o *BBC Television Shakespeare* (1978-1985), que adaptou para a televisão todas as peças de William Shakespeare. Ao adaptar a tetralogia da Guerra das Rosas (as três partes de *Henrique VI* seguidas de *Ricardo III*), por exemplo, a diretora Jane Howell escolhe um cenário composto de algumas estruturas de madeira que cercam a ação dos personagens – que, em suas interações, evocam essas estruturas ora como as paredes de um palácio, ora como as fronteiras de uma base militar; encenando ora o lugar em que se dá o funeral de um rei britânico, ora um campo de batalha na França (FIG. 3 e 4). Essa incorporação simbólica dos objetos de cena e do cenário se assemelha à encenação teatral, mas se materializa aqui como televisão.



Figuras 3 e 4: Imagens de *The first part of Henry the Sixth* (1983).
Fonte: *The first part of Henry the Sixth* (1983)

A encenação televisiva frequentemente agencia esse tipo de deslocamento, em que o lugar não se produz por uma relação indexical com a realidade, mas por uma articulação performática. Para além do teatro filmado, isso também se produz em outros tipos de programas, como as comédias de situação ou programas de variedade humorísticos. Desse modo, um apartamento em Mineápolis, na série *Mary Tyler Moore* (criada por James L. Brooks e Allan Burns, 1970-1977), por exemplo, é inicialmente apresentado com um plano externo (FIG. 5), que se repete por vários episódios, produzido de fato em Mineápolis, mas o que se encena como a área interna do

apartamento (FIG. 6), onde se dão as ações da série, é um cenário desenhado e construído na General Services Studios, em Los Angeles (ARMSTRONG, 2013). Um deslocamento mais autoevidente da encenação – um que não pretende qualquer confusão entre essa encenação e o lugar extramidiático a que se refere – dá-se em programas de esquete como o nova-iorquino *Saturday night live* (criado por Lorne Michaels, 1975-); o brasileiro *A praça é nossa* (1987-); e o programa de improviso *Whose line is it anyway?* (criado por Mark Leveson e Dan Patterson, 1998-2007). Nesses programas, a ocasional precariedade da encenação e o caráter farsesco da aparição do lugar faz parte de uma articulação cômica do meio televisivo. Em *Whose line is it anyway*, por exemplo, no quadro “Newsflash”, o comediante Colin Mochrie, em frente a uma tela verde, interpreta um repórter em campo, mas apenas a audiência e seus colegas veem o que é encenado nessa tela, e cabe a Mochrie descobrir onde seu personagem “está” (FIG. 7 e 8).



Figuras 5, 6, 7 e 8: Acima, imagens da série *Mary Tyler Moore*; abaixo, imagens do quadro “Newsflash”, do programa *Whose line is it anyway?*.
Fonte: Reprodução do YouTube³.

Um segundo sentido em que a encenação televisão dá ênfase à rasura na expectativa de uma representação do lugar é identificado por Meghan Sutherland em sua abordagem da transmissão ao vivo. Trata-se da promessa televisiva de “plenitude social, espacial e temporal que nem o cinema, nem o teatro podem fazer, mas que, enfim, prova-se ser uma mera economização do mundo”, o que opera como uma “compensatória ilusão de holismo e plenitude para a fragmentação espacial, temporal,

³ Disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cxwZAFf4C0> >, acessado em: 13 de julho de 2019; < <https://www.youtube.com/watch?v=xiJdXRUB3v8> >, acessado em: 25 de agosto de 2019; e < https://www.youtube.com/watch?v=Hzt3_0Cs7k >, acessado em: 25 de agosto de 2019.



social e até ideológica que a televisão simultaneamente produz na realidade material” (SUTHERLAND, 2011).

As produções que encenam o teatro filmado ou que se assemelham a essa encenação evidenciam esse segundo sentido do deslocamento televisivo ao produzir e reproduzir, como televisão, uma encenação que se apresenta também para fora da materialidade televisiva. Isso implica em se entender que não apenas a Londres de *Sweeney Todd* é uma Londres encenada em um palco estadunidense, mas que o lugar da encenação, quando televisionada, é reconfigurado materialmente do teatro para a televisão. Do mesmo modo, se nós assistimos *Mary Tyler Moore*, *Saturday night live*, *A praça é nossa* ou *Whose line is it anyway?* pela televisão ou por qualquer outro dispositivo que o permita, a ontologia da nossa espectralidade não é a mesma daqueles que assistem à gravação desses programas como parte da audiência presente no teatro ou no estúdio. É nesse sentido também que há uma reconfiguração da encenação presentificada pela televisão: uma reconfiguração que seus críticos chamam de deslocamento.

É preciso compreender, no entanto, que o que me refiro aqui como o segundo sentido do deslocamento encenado pela televisão é parte de uma crítica marxista relatada por Sutherland, segundo a qual

a promessa de unidade e presença se transmite em uma realidade de homogeneização em massa e, pior ainda, na recapitalização sem fim de um *corpus* social que é alienado de si mesmo precisamente *porque* a tecnologia midiática o deslocou da copresença efetiva. (2011: 22)

É nessa perspectiva crítica que a localidade da televisão (e não apenas da encenação televisiva) é diferenciada da do cinema e do teatro. Não se espera da televisão, por exemplo, que “compartilhe características com o sonho” no modo como “nos engaja em uma imagem do mundo”, como é definido o cinema (ZUMMER, 2015: 22).

Não há “uma imagem do mundo” em que a televisão nos engaja e nem a sua espectralidade pode ser vista como uma “interface para ato de sonhar” (ZUMMER, 2015: 22). No seu deslocamento dito alienante, “o lugar que a tecnologia televisiva nos mostra na tela não existe no mesmo registro que o lugar referencial fora da tela” (SUTHERLAND, 2011: n.p.), e a possibilidade de um engajamento criado pela televisão é questionada. No lugar de restringir essa aproximação do lugar pela televisão à própria televisão ou à encenação televisiva, no entanto, é tomada aqui a oportunidade para repensar uma ontologia midiática na representação do lugar.



Isso se dá a partir do entendimento de que, muito embora a televisão seja crucial para uma outra leitura da encenação do lugar – uma que evidencie as rasuras representativas dessa encenação –, a maneira como a televisão nos leva a pensar o lugar deve atravessar, para além de uma leitura crítica da televisão, o modo como descrevemos as espacialidades do audiovisual como um todo. A televisão apresenta uma rede epistemológica que nos permite reler as espacialidades do audiovisual como a tela descrita por Giuliana Bruno, ou seja, “a superfície que reveste as materialidades fílmicas: a fabricação e o tecido do filme” (2014: 56), motivando o esboço de uma teoria da espacialidade no audiovisual, uma em que se abra os lugares distorcidos e representações rasuradas que atravessam os agenciamentos fílmicos e televisivos de uma encenação do espaço. Se a televisão nos ajuda a visualizar essas rasuras como parte dos próprios processos pelos quais o lugar é colocado em cena, confronto em seguida as articulações ficcionais do audiovisual que percebemos ao olhar através dessas rasuras para reivindicar, enfim, uma recuperação do conceito de cenário.

Areia cenográfica e *rear-projection*: as instabilidades do espaço cênico

“Mas realmente o que interessa é que logo em breve estaremos em Paris”,
Leona Vingativa em *Leona a assassina vingativa 3 – a aliança do mal*⁴.

Leona Vingativa tinha 12 anos quando lançou no YouTube a terceira parte da sua trilogia de vídeos *Leona a assassina vingativa*, que produziu com amigos no bairro de Jurunas, na cidade de Belém (PA). Os vídeos buscam imitar os exageros, excessos dramáticos e tramas típicas da telenovela latino-americana. Paris é aqui o destino de Leona, a personagem principal, que matou seu marido e foi denunciada pela Aleijada Hipócrita, sua grande rival. Chegar à capital francesa, constantemente mencionada, é o objetivo da personagem, que demanda, no segundo vídeo⁵: “Preparem o táxi, estou indo para Paris”. Paris é uma promessa que está fora do quadro, na utopia dessas personagens e do bairro de Jurunas encenado como estúdio de telenovela.

Em 2017, o coletivo recifense Surto e Deslumbramento produziu junto com Leona Vingativa uma continuação para a trilogia, ambientada em Paris, mas filmada na cidade do Recife, *Leona assassina vingativa 4 – a track em Paris*. Em uma cena criada

⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XNmEf4-HdMY> >. Acessado em: 17 de março de 2020.

⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Nc4cxIudKFk> >. Acessado em: 17 de março de 2020.

na Rua da Aurora, o Rio Capibaribe aparece, por exemplo, como uma fantasia do Rio Sena (FIG. 9), e a antena da Rede Globo, em Santo Amaro, é uma sugestão da Torre Eiffel (FIG. 10). A encenação é aqui muito autoevidente, há uma expectativa cômica na estrutura diegética de que possamos reconhecer que aquela é uma Paris de brincadeira, não muito diferente do que era encenado nos primeiros vídeos de Leona, uma telenovela “de brincadeira”.



Figuras 9, 10, 11 e 12: Imagens do vídeo *Leona assassina vingativa 4*.
Fonte: *Leona assassina vingativa 4 – atack em Paris* (2017).

Um dos momentos em que essa brincadeira, essa *gag*, é mais veementemente enfatizada no filme de 2017 é quando Leona e seu ajudante, Julio Valentina, sobem à Torre Eiffel e se deparam com a Aleijada Hipócrita. Há uma projeção da paisagem de Paris, como vista da Torre Eiffel, por trás das três personagens (FIG. 11), mas essa projeção treme, e a tela sobre a qual essa Paris é projetada se revela nas pontas do quadro. A imagem de Paris projetada é fixa, os carros que aparecem nela não estão em movimento, assim como é fixa essa breve imagem da Torre que aparece quando Julio Valentina é lançado dela pela Aleijada Hipócrita (FIG. 12). Esses artifícios, mais do que as locações recifenses, expõem a ambiguidade diegética, esse “não estar” onde se encena, como uma ambiguidade expressiva e cômica articulada pela e dentro da precariedade das técnicas de encenação.

A projeção de um lugar, no entanto, não é uma técnica de encenação agenciada apenas por essa precariedade. Durante a emergência do primeiro cinema falado, com a inserção do diálogo em cena, Hollywood recorreu a um dispositivo semelhante para produzir um efeito realista na sua articulação diegética. A chamada *rear-projection* (projeção traseira) permitia que se juntasse em cena o elenco, o diálogo e a locação ficcional ao se “dividir a cena em duas partes separadas” (MULVEY, 2012: 207):



primeiramente, uma equipe era enviada para filmar a locação em que se ambienta a cena; essa gravação é então adaptada para a tecnologia de projeção, e os atores, enfim, fazem a cena dentro de um estúdio (com todo o aparato de captação de diálogo disponível), geralmente em planos fechados, diante da projeção dessa locação exterior.



Figuras 13 e 14: Imagens do filme *Gigi* (1958).
Fonte: *Gigi* (1958).

A cena de dois personagens em uma carruagem no filme *Gigi* (1958), por exemplo, apresenta também uma projeção das ruas de Paris em movimento ao fundo. A Paris projetada de *Gigi* aparece, no entanto, diferentemente de *Leona assassina vingativa 4*, articulada em uma diegese de expectativa realista. Consideremos, por exemplo, as aparições da Torre Eiffel em cada filme. Em *Leona*, há uma expectativa pelo reconhecimento de que os atores não estão em locação na Torre ou em Paris, expondo a farsa da encenação em cumplicidade com o espectador, a mesma cumplicidade esperada do reconhecimento de que as crianças nos primeiros vídeos de *Leona* estavam em suas próprias casas em Jurunas, e não em um *set* de telenovela. Em *Gigi*, diferentemente, embora o uso da *rear-projection* possa ser também reconhecido pelo espectador, a aparição da Torre não expõe uma farsa da Paris encenada. Ela é, aliás, atravessada pelos personagens (FIG. 13), que a mencionam, sem que se chame atenção para a disjunção entre o corpo do ator e a paisagem em cena formulada naquele espaço diegético. Curiosamente, a montagem aqui também costura um plano com *rear-projection* com um plano de locação sem personagens no quadro (FIG. 14), do mesmo modo que é feito em *Leona Assassina Vingativa 4*, para outros efeitos.

A *rear projection*, nos diz Laura Mulvey, “produz imagens estranhas aos princípios de transparência e realismo associado aos quais o cinema hollywoodiano geralmente aspirava” (2012: 207). Logicamente, esse realismo hollywoodiano sempre foi tensivo, especialmente em sua encenação dos espaços. É por isso que alguns movimentos fílmicos reivindicariam um “neorrealismo”, uma atualização da diegese realista para fora dos estúdios e das decupagens hollywoodianas. Se o mesmo dispositivo é usado tanto em *Gigi* quanto em *Leona Assassina Vingativa 4*, a diferença entre essas duas imagens traseiras de Paris é uma diferença de uso, determinada pelas diferenças no enquadramento e na encenação desse espaço – embora seja um



argumento de Mulvey (2012: 208) que, mesmo na Hollywood clássica, a tecnologia já insere os filmes em outro tipo de realismo, um que expõe a realidade dos processos e materiais de encenação. Em comum, ainda, as tecnologias articuladas tanto no enquadramento do espaço nos filmes de Leona Vingativa quanto no uso da *rear projection* por Hollywood colocam em questão a identificação do espaço narrativo e diegético com uma ideia de espaço “representado”, a ideia de fidelidade a algum referente extramidiático.

A Paris criada por Leona Vingativa e os exteriores hollywoodianos são ambas criações ficcionais do audiovisual. Pensemos isso, assim, como um exercício mimético, no sentido em que o conceito aristotélico de *mimesis* é defendido por Jorge Cunha Cardoso Filho e Juliana Freire Gutmann, para quem ele não “trataria de uma mera imitação da realidade, mas de uma autêntica arte do fazer”, que opera “no campo das ações de forma organizada e coerente, desenvolvendo esse fazer de modo estratégico e articulado” (2019: 110). Cardoso Filho e Gutmann enfatizam, assim, o “caráter performático em detrimento da ideia de referencialidade” da articulação desse sentido de *mimesis* ao fictício, pressupondo algo “que se presentifica no processo de interação com o espectador” (2019: 110).

O objetivo do texto de Cardoso Filho e Gutmann, afinal, é aliar a ideia de *mise-en-scène* com a de performance. É nesse sentido, também, que os autores percebem a *mimesis* “na relação entre o texto midiático e seu interlocutor, possibilitando identificar as tramas narrativas e tessituras que articulam os mundos do texto aos dos leitores, fazendo emergir performances sociais específicas” (2019: 111). O que me interessa nessa leitura do fazer mimético, no entanto, é uma desvinculação à referencialidade e ao fazer artístico/midiático como um fazer representativo. Desse modo, “a ‘realidade’ filmada seria não apenas ‘uma narrativa’, mas *mise-en-scène*” (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 112). Tal *mise-en-scène* é aqui definida a partir de Comolli como uma “trama de corpos hierarquizados, de gestos e rituais definidos” (2008 *apud* CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 112).

De maneiras diferentes, os exemplos de *Leona* e da *rear-projection* nos convidam a contemplar uma encenação do espaço que é organizada e articulada a partir de algumas distâncias e oposições diegéticas – uma Paris recifense, ou um Recife parisiense; e um interior exteriorizado, ou um exterior interiorizado. É preciso pensar, no entanto, como essa organização da “arte do fazer” mimética aparece também para além dessa articulação entre oposições diegéticas. Os usos do Monument Valley estadunidense, região situada dentro da reserva dos navajos que foi incorporada por



Hollywood em uma imagem do deserto do Oeste do país, constituem exemplos interessantes nesse sentido.

Os filmes dirigidos por John Ford, para citar um dos casos mais notórios desse uso, em geral não recorriam à *rear-projection*. Um dos que reivindicam mais visivelmente essa imagem do Oeste, *Paixão dos Fortes* (1946), é filmado em locação tanto no Monument Valley, quanto em regiões próximas nos estados de Wyoming, Arizona, Utah e Novo México. *Paixão dos Fortes* encena uma trama histórica que ganhou contornos de mito fundador nos EUA, o confronto armado protagonizado pelos irmãos Earp no O.K. Corral, um curral de cavalos em Tombstone, no Arizona, em 1881.

A noção de uma *mise-en-scène* “que não está na obra, mas transborda da obra para o lado de cá” (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 113) é muito adequada para pensarmos os reconhecimentos e as performances sociais agenciadas por uma reiterada formulação fílmica do Monument Valley e do deserto estadunidense. O reconhecimento desse lugar de interação da performance, que daria acesso à experiência estética (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 113), não deve considerar somente o modo como a paisagem fílmica que formula esse Oeste se espraia para a identificação do Oeste como região e território histórica e geograficamente constituídos, mas também o modo como o Monument Valley, essa região do deserto eventualmente descrita como uma “paisagem natural”, vai de uma locação fílmica para um destino turístico percebido como uma visita a um espaço cênico.

Retomo aqui a diferenciação proposta por Lefebvre (2006): em sua leitura, o Monument Valley, como utilizado por Ford em *Paixão dos Fortes*, por exemplo, não poderia ser algo além de um cenário. Essa redução ao cenário nos interessa porque, se a aparição dessa região como espaço cênico é articulada apenas a partir da narrativa (impedindo que ela apareça como aquilo que Lefebvre considera uma “paisagem”), então esse espaço que é enquadrado e encenado no filme não poderia aparecer como algo além de um espaço cênico, um cenário. No que acompanhamos o conceito de *mise-en-scène* utilizado por Cardoso Filho e Gutmann (2019), essa formulação fílmica se expande para as interações com o filme, para a experiência e a performance espectral, em que essa formulação do Monument Valley alcança a constituição desse espaço como um território histórico e geográfico, como destino turístico, como reserva navajo, etc. E, por causa do modo como ele aparece nessas formulações fílmicas, sempre articulado como cenário de uma narrativa que é reiterada, com pequenas variações, em diversos produtos midiáticos (outros filmes, literatura, pintura e programas de televisão), esse é um espaço geográfico e histórico que tende a sempre retornar a essa condição de cenário, de espaço cênico e de locação cenográfica.



Uma telenovela filmada por crianças em uma casa de Jurunas pode ser um bom indicativo de que os espaços que aparecem em cena no audiovisual são articulações complexas, diegeticamente instáveis. É preciso entender, no entanto, que essa instabilidade não é um acidente de percurso, ela faz parte do próprio processo de enquadramento do espaço midiático – das locações, das técnicas utilizadas pela indústria e do modo como as imagens produzidas nessa formulação do espaço se organizam histórica e geograficamente. É nesse sentido que a “arte do fazer” mimética se dá não pela reprodução midiática de um referente, mas pela composição dessa *mise-en-scène* que se dá no arranjo de atos performáticos dentro e fora do “texto midiático” (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019), ou, como prefiro chamar, da “encenação”. Em conclusão do texto, enfatizo a organização desses espaços cênicos e reviso alguns dos conceitos utilizados para descrevê-los.

Considerações finais: o lugar desdobrado como cenário e paisagem

“The Earth is round, but everything on it is flat⁶”, Gaston Lachaille em *Gigi*.

Os exemplos já vistos de instabilidades na encenação do espaço (como o teatro televisionado, a *rear-projection* e a tetralogia de Leona Vingativa) desafiam a nossa expectativa de que o espaço em cena no audiovisual apareça como uma configuração orgânica, a mera imagem de um lugar no mundo. É preciso, no entanto, complexificar essa questão. Um dispositivo como a *rear-projection* desafia o princípio de indexicalidade da imagem fotográfica – o entendimento de que “o processo fotográfico implica numa ‘impressão’ luminosa da imagem na película” em que “esta imagem enquadra-se também na categoria de índice” (XAVIER, 2005: 18), configurando-se como um signo do objeto que a afetou – ao articular objetos distintos em um mesmo índice. O lugar que entra em cena pela *rear-projection* não pode, portanto, gozar desse princípio de realismo e transparência da indexicalidade, ancorando-se em um referente entre os objetos da realidade. Do mesmo modo, quando consideramos que os espaços construídos dentro de estúdios já são eles mesmos objetos afetados por essas imagens que serão produzidas a partir deles, fica muito difícil sustentar essa expectativa cartesiana de uma imagem simplesmente afetada por um objeto no mundo.

O que é desafiado aqui é essa distinção entre os objetos do mundo (os referentes, a realidade, o extramidiático) e as audiovisualidades midiáticas. É preciso pensar como os conceitos que usamos para nos referir aos espaços midiáticos (ou aos

⁶ “A Terra é redonda, mas tudo nela é plano”.



aparecimentos midiáticos do espaço) nos aproximam ou afastam dessas distinções. Já discutimos, por exemplo, como um espaço pode ser formulado como *cenário* mesmo quando experimentado fora das audiovisualidades midiáticas, complexificando alguns conceitos de Lefebvre (2006) – em que cenário seria o espaço atrelado à narrativa, mas como alguém se livra das narrativas do Monument Valley em uma visita turística à região, por exemplo?

Dois outros conceitos devem ser também colocados em questão aqui: o conceito de lugar e o conceito de paisagem. Começamos por discutir um problema que aparece no conceito de lugar tomando como exemplo o episódio “Spectre of the Gun”, da série *Jornada nas Estrelas* (1966-1969). Nesse episódio, a tripulação da nave estelar *Enterprise* contraria um aviso de que não seriam bem-vindos em determinada região do espaço e, como punição pela invasão, são forçados a viver uma simulação do tiroteio protagonizado pelos irmãos Earp no O.K. Corral.

Elena Gorfinkel e John David Rhodes investigam o que os dois autores chamam de “experiência do lugar através da imagem em movimento” (2011) partindo de uma sugestão de Siegfried Kracauer de que os lugares, assim como os rostos e demais materialidades registradas na película fílmica, constituem “momentos fragmentados da realidade visível” que abrem a experiência fílmica para uma dimensão maior do que a trama ou o texto narrativo (KRACAUER, 1997: 303 *apud* GORFINKEL; RHODES, 2011: n.p.).

Para Gorfinkel e Rhodes, o reconhecimento de que filmes inevitavelmente “tomam lugar” é uma evidência de como “nossa experiência com a imagem em movimento está intimamente conectada com nossa experiência de lugar” (2011: n.p.). Mesmo quando eles levam em consideração, por exemplo, o cinema de vanguarda, os autores insistem nessa tomada de lugar como um fenômeno que alcança as imagens do cinema como registros ou “impressões das superfícies do mundo”. O princípio de indexicalidade da fotografia é aqui herdado pelo cinema, que formaria um “arquivo” desses lugares reais que vazam para dentro da encenação fílmica.

Para ser claro, Gorfinkel e Rhodes (2011) contemplam o caráter fabricado da encenação cinematográfica dos lugares, e muitos dos capítulos do livro que organizam juntos se referem às relações tensivas entre os lugares em cena e fora de cena. Mas como podemos pensar esse papel de formação de arquivo dos lugares em cena diante disso? Gorfinkel e Rhodes entendem que filmes gravados nos interiores de estúdios, por exemplo, informam-nos sobre o estúdio como um lugar, o que é de certo modo correto. Argumento, no entanto, que essas produções nos informem mais sobre o estúdio como dispositivo, enquanto o que é informado como lugar é o conjunto do que é encenado e



enquadrado como espaço pela obra. Nesse sentido, *Gigi*, por exemplo, informa-nos sobre o estúdio e a *rear projection* como dispositivos e sobre a sua estranha Paris, uma cidade interiorizada, falante de inglês, com seus exteriores estranhamente organizados na imagem, como um lugar. Mas esses dispositivos também não são inocentes, eles são agentes relevantes dessa encenação – o que questiono, portanto, é como esses lugares se desdobram a partir das articulações desses dispositivos.

Pensemos, finalmente, no caso do episódio “Spectre of the gun”, de *Jornada nas estrelas*. Os melkotianos, uma raça alienígena telepática, decidem punir os tripulantes da *Enterprise* com uma reencenação do tiroteio no O.K. Corral. Para isso, eles conduzem os personagens a uma reprodução precária da cidade de Tombstone, no Arizona, em 1881. Apenas as fachadas das edificações estão presentes, como em uma cenografia de teatro; ao fundo, tudo é vermelho. De modo geral, o que se coloca em cena são fragmentos desse Oeste imaginado: o bar, a delegacia, algumas memoráveis e as armas de fogo. Essa Tombstone não é articulada a partir de uma série de locações, como ocorre em *Paixão dos fortes* (1946), mas por um espaço cenográfico provisório, levemente indefinido nesse lugar entre um espaço de fantasia e a reconstrução de uma narrativa histórica.



Figuras 15 e 16: à esquerda, a cidade de Tombstone no filme *Paixão dos fortes* (1946); à direita, Tombstone no episódio “Spectre of the gun” da série televisiva *Jornada nas estrelas*.
Fonte: *Paixão dos fortes* (1946) e Fandom⁷.

Essa Tombstone é interiorizada tanto por como esse espaço aparece dentro da diegese da série, quando entendemos que os personagens foram postos *dentro* desse espaço pelos melkotianos – como uma esfera, um cubo ou um tabuleiro de jogo –, quanto por ser evidente, até por essa qualidade diegética da encenação, que se trata de um cenário produzido dentro de um estúdio – o vermelho que reveste esse espaço, por exemplo, denuncia uma superfície interiorizada. Já que estamos *dentro*, as demais fronteiras entre interiores e exteriores se fragilizam – o bar não tem paredes, apenas

⁷ Disponível em: < https://explaining-errors-in-star-trek.fandom.com/wiki/Spectre_of_the_Gun >. Acessado em: 31 de março de 2020.



uma fachada que sinaliza esse segmento do ambiente. O modo como esse lugar se constitui como um espaço interno enfatiza a aparição desse espaço histórico como um cenário.

O lugar que aqui indicaria a cidade de Tombstone está desmontado – ou, pelo menos, deixado no meio do processo de organização mimética de sua *mise-en-scène*, “desorganizado”, nesse sentido –, mas, nessa imagem de um espaço em formação, os melkotianos nos revelam todo o arquivo de audiovisualidades do faroeste também como cenários – não como registros de uma região ao Oeste do país, mas como espaços organizados em cena. Dito de outro modo, quando a Tombstone melkotiana é colocada em cena nesses termos, ela evidencia as qualidades cênicas do nosso arquivo de imagens do Oeste estadunidense e do seu processo histórico e geográfico de colonização.

Se aceitamos que, nas produções audiovisuais, os lugares se desdobram como cenário – do mesmo modo como os melkotianos desdobram como cenário o espaço histórico e geográfico da colonização do Oeste estadunidense –, como considerar, ainda, as diversas formulações desse cenário? Confronto na minha leitura de Lefebvre (2006) a distinção entre cenário e paisagem que é reivindicada pelo autor – em que um é atrelado à narrativa, e que o outro é independente dela ou, ao menos, nos chama a atenção para fora dela –, mas é preciso considerar que, ainda que os espaços em cena sejam todos cenários (e não índices de objetos no mundo), os regimes formais de sua aparição não são os mesmos. Nessas formulações, nas articulações audiovisuais dessas encenações, deve ser considerado o papel da paisagem.

Por que considerar a paisagem como esse trabalho de formulação do espaço cênico? Porque há muitas sugestões nesse sentido em leituras anteriores do conceito de paisagem. Lefebvre (2006), como vimos, considera a paisagem no cinema como o resultado de um trabalho autoral justamente porque ela tem o potencial de romper com a narrativa a partir de sua organização formal. Nós não precisamos, no entanto, sustentar essa necessidade de uma autoridade autoral, um trabalho metafórico, para que essas aparições formais se configurem como paisagem. Jean-Luc Nancy, por exemplo, entende que a paisagem aparece quando há uma “ausência de toda presença que possuiria alguma autoridade ou capacidade para o sentido”, por isso a paisagem não pode ser “teológica ou política, nem econômica ou moral” (2005: 58-59). Veronica della Dora (2015) reconhece a paisagem, no trabalho do artista visual Luigi Ghirri, como espaço em tela e, por isso mesmo, espaço midiaticizado. E, finalmente, Giuliana Bruno relaciona a paisagem a um “design háptico da superfície”, que age na “nossa modelação diária do espaço” (2014: 20).



Seja nos quadros fixos da natureza em *Bambi*, na Nazaré italiana de Pasolini, na Paris recifense de *Leona Vingativa*, no Monument Valley de Ford ou na Tombstone dos melkotianos, os espaços audiovisuais são, em todos esses casos, desdobrados como cenários e articulados como paisagem. Essa articulação é, afinal, o que enfatiza a matéria audiovisual dessas encenações do espaço – afinal, elas só podem ser desdobradas como cenário porque são antes articuladas como paisagem, em um cálculo de cor (pensemos no vermelho que assola a Tombstone melkotiana), luz, sonoridades, montagem, movimento e tempo.

Aqui, busquei principalmente recuperar a noção de cenário nas nossas leituras sobre os espaços midiáticos, enfatizando os processos de enquadramento e encenação desses espaços, suas relações instáveis com a expectativa de fidelidade a referentes extradiegéticos, suas interações performáticas e sua associação problemática ao conceito de lugar. Quando trago essa afirmação do cenário a partir dessas discussões, busco trazer uma afirmação do artifício e uma complexificação dos espaços audiovisuais, compreendendo que sua encenação e seu enquadramento se dão a partir da conjunção de agentes diversos (estéticos, tecnológicos, econômicos, históricos e geográficos), e não apenas pela indexação de objetos do mundo ou pela autoridade criativa de um autor. Esse exercício nos permite perceber os cenários audiovisuais não como meros produtos de uma criação de fora para dentro, mas como atores, eles também, da nossa relação com as espacialidades, territórios e construções de cena dentro e fora das produções midiáticas.

Referências

ARMSTRONG, Jennifer Keishin. *Mary and Lou and Rhoda and Ted and all the brilliant minds who made The Mary Tyler More Show a classic*. Nova York: Simon & Schuster, 2013.

BRUNO, Giuliana. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire. “Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos”. *Intexto*, Porto Alegre, n. 47, set.-dez. 2019, p. 104-120.

DORA, Veronica della. “Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox”. *GeoHumanities*, vol. 1, n. 2, 2015, p. 345-362.

GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). *Taking place: location and the moving image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

KILPP, Suzana. “Imagens conectivas da cultura”. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, set.-dez. 2010, p. 181-189.



KILPP, Suzana; MONTAÑO, Sonia. "Trânsitos e conectividades na web: uma ecologia audiovisual". MATRIZES, São Paulo, ano 6, n. 1, jul.-dez. 2012, p. 129-143.

LEFEBVRE, Martin. *Landscape and film*. Nova York: Routledge, 2006.

MARGUILES, Ivone (Ed.). *Rites of realism: essays on corporeal cinema*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

MULVEY, Laura. "Rear-projection and the paradoxes of Hollywood realism". In: NAGIB, Lucia (Ed.); PERRIAM, Chris (Ed.); DUDRAH, Rajinder (Ed.). *Theorizing World Cinema*. Londres e Nova York: I.B. Tauris, 2012, p. 207-220.

NANCY, Jean-Luc. "Uncanny landscape". In: _____. *The ground of image*. Nova York: Fordham University Press, 2005. p 51-62.

PRYSTHON, Ângela Freire; CASTANHA, Cesar de Siqueira; ASSUNÇÃO, Larissa Veloso. "Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual". In: PEREIRA DE SÁ, Simone (Org.); AMARAL, Adriana (Org.); JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). *Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020, p. 169-198.

SUTHERLAND, Meghan. "On the ground of television". In: GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). *Taking place: location and the moving image*. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZUMMER, Thomas. "Projection and dis/embodiment: genealogies of the virtual". In: KHOLEIF, Omar (Ed.). *Moving image*. Londres: The MIT Press, 2015, p. 22-25.

Submetido em 07 de fevereiro de 2022 / Aceito em 10 de junho de 2022.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell: a limitação do arbitrário

Alex Damasceno¹

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Resumo**

O artigo discute o conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell, construído a partir das críticas que o autor faz às vertentes naturalista e construtivista da teoria do cinema, especialmente à aplicação que os pesquisadores da área fizeram do princípio da arbitrariedade do signo de Saussure. Tem como objetivo fazer uma revisão crítica dos marcos teóricos e disputas conceituais que levaram Bordwell a defender a convenção como um universal contingente. Por fim, o trabalho reflete acerca do funcionamento de diferentes tipos de convenção, organizadas por Bordwell num *continuum* que parte de gatilhos sensoriais e formas transculturais em direção a sistemas recônditos.

Palavras-chave: convenção; universal contingente; David Bordwell; neoformalismo.

Abstract

The article discusses David Bordwell's concept of film convention, based on the author's criticisms of the naturalist and constructivist trends of film theory, especially the application that researchers in the field have made of Saussure's principle of arbitrariness of the sign. It aims to critically review the theoretical frameworks and conceptual disputes that led Bordwell to defend convention as a contingent universal. Finally, it discusses the functioning of different types of convention, organized by Bordwell in a continuum that starts from sensory triggers and transcultural forms towards recondite systems.

Keywords: convention; contingent universal; David Bordwell; neoformalism.



Introdução

A obra de David Bordwell, desde os anos de 1970, é marcada por uma recorrente crítica às apropriações que os pesquisadores de cinema fizeram do pensamento Estruturalista, principalmente das correntes da Semiologia, da Psicanálise e do Marxismo. Para Bordwell (1989a), essas perspectivas foram articuladas para compor a tendência hegemônica de investigação em cinema dos anos 70 e 80, que ele rotulou como “Teoria SLAB” (um acrônimo para Saussure, Lacan, Althusser e Barthes, os principais teóricos acionados), representada por autores como Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey, Stephen Heath, e outros. A crítica de Bordwell a essa tendência se divide em três pontos principais. Em primeiro lugar, ele acusa nela um caráter doutrinário: a maioria dos trabalhos seria formada por discussões teóricas e análises textuais que buscavam confirmar as teses estruturalistas, sem serem centradas na resolução de problemas específicos, suscitados pelo próprio cinema e pelos filmes. Esse primeiro ponto também se estendia às apropriações de correntes pós-estruturalistas: Bordwell aponta que alguns estudos trocavam, por exemplo, Althusser por Benjamin, Lacan por Deleuze, mas ainda trabalhavam no sentido de encontrar as teorias aplicadas nos filmes (1989a: 386). O segundo ponto da crítica é complementar: na Teoria SLAB, as obras cinematográficas seriam apenas objetos ilustrativos de teorias, sem gerar resultados originais por meio de uma pesquisa sistemática. Ou seja, não era produzida uma efetiva teorização oriunda da análise (1989a: 387). Por fim, Bordwell (1989a; 1991) critica o caráter hermenêutico do método da Teoria SLAB: para ele, as análises resultavam em narrativas interpretativas e subjetivas, focadas em desvendar sentidos implícitos e sintomáticos, em vez de explanações sobre as normas que regem as formas cinematográficas e o funcionamento de um filme específico. Nesse ponto, o autor se aproxima do Formalismo russo e da Escola de Praga (autores como Jan Mukarovsky, Roman Jakobson e Viktor Shklovsky), ao entender que a análise deve explanar as funções e os efeitos da linguagem. Ele próprio rotula seu trabalho como uma “Poética Histórica” ou um “Neoformalismo” (e também como “Cognitivismo”, com base em outras referências).

Independente da validade dos pontos elencados por Bordwell, seus textos causaram controvérsia nos estudos de cinema e pautaram um debate internacional. Concordo com Fernando Mascarello (2004) quando ele afirma que os estudos de cinema do Brasil não ressoaram devidamente esse debate². Embora Bordwell seja um autor

² Na verdade, a crítica de Mascarello (2004: 07) é mais dura, ao defender que Bordwell e outras correntes teóricas dissonantes do que ele chama de um Modernismo político (representado pelos mesmos marcos teóricos da Teoria SLAB) sofreram uma “espécie de censura” e um “silêncio omissivo” da maioria dos pesquisadores brasileiros.



muito conhecido e citado (especialmente após a recente tradução para o português de uma pequena parte de sua obra), a pesquisa brasileira, parece-me, faz acionamentos interessados mais pelos temas abordados e pelos resultados das pesquisas, do que pela teoria neoformalista³. É verdade que a própria Semiologia e o Estruturalismo também perderam espaço no debate acadêmico sobre cinema no Brasil, o que pode ser constatado a partir das escassas referências a Christian Metz nos textos publicados nos últimos anais dos principais congressos da área, como demonstra o recente mapeamento realizado por Lennon Macedo (2019). Não defendo aqui, é claro, que a pesquisa nacional deva ser pautada por debates internacionais. Contudo, o embate entre o Neoformalismo e a Semiologia contribuiu para aprofundar conceitos-chave para o entendimento da linguagem cinematográfica, que não podem ser desprezados na discussão contemporânea. E, como veremos ao longo do artigo, apesar do enfrentamento entre as duas perspectivas, é possível traçar profícuas aproximações conceituais entre a poética de Bordwell e a semiótica de Metz.

Neste artigo, discorro sobre um desses conceitos desprezados: a convenção. Nos estudos de cinema, convenção é um termo comumente acionado para identificar formas padrão da linguagem, associadas principalmente ao cinema clássico e aos gêneros narrativos, diferenciando-as de outras composições do cinema moderno, de autor, do filme de arte e ensaio, etc. Trata-se, assim, de um instrumento classificatório que permite estabelecer uma dicotomia entre formas convencionais e não-convencionais, o que é um movimento comum em outras subáreas das Artes, como também nos diferentes campos das Humanidades. Ironicamente, esse uso do termo convenção já é bastante convencional e, por isso, via de regra, dispensa discussão teórica que o sustente como um conceito. Para Bordwell (1996), como veremos ao longo deste texto, essa simplificação da noção de convenção deve-se, sobretudo, a uma apropriação equivocada que os pesquisadores de cinema fizeram do princípio da arbitrariedade do signo de Ferdinand Saussure: o debate sobre como uma convenção se constitui é encerrado à medida que se define que toda convenção é arbitrária.

³ Isso é reflexo das próprias traduções da obra de Bordwell no Brasil. Os livros das décadas de 1980 e 1990, como *Narration in the fiction film* (1985), *Making Meaning* (1991) e *Post-Theory* (1996), em que ele constrói a crítica à Teoria SLAB e formula sua abordagem Neoformalista, seguem inéditos no Brasil (com apenas dois textos publicados numa coletânea organizada por Fernão Ramos, 2005a, 2005b). Além disso, o livro em que Bordwell se dedica à sistematização de seu projeto teórico – *Poetics of cinema* (2008) –, que recupera vários textos das primeiras fases do autor, também não foi traduzido. Os poucos livros em português, embora discorram sobre questões conceituais centrais da sua obra, apresentam também um enfoque temático mais evidente: por exemplo, *Figuras traçadas na luz* (2005) analisa a *mise-en-scène* de quatro cineastas, enquanto o livro *Sobre a História do Estilo Cinematográfico* (2013) tem um claro viés historiográfico.



No pensamento de Bordwell, a problematização sobre convenção resulta no conceito de “universal contingente”, formulado nas primeiras fases da sua obra (1989b; 1991; 1996) e retomado em textos mais recentes (2005; 2008). Trata-se, assim, de uma definição central, que atravessa três décadas do seu projeto intelectual. Contudo, como reflexo do pouco interesse pela teoria de Bordwell no Brasil, o conceito segue completamente ignorado na pesquisa brasileira contemporânea. Nos últimos oito anos dos Anais de textos completos dos Encontros da Socine (principal congresso de pesquisa em cinema do país), apesar de muitas análises utilizarem a convenção como instrumento, não encontrei nenhuma menção ao conceito de universal contingente, num conjunto de mais de mil trabalhos⁴. Nesse sentido, a proposta do artigo é recuperar o pensamento de Bordwell, operando uma revisão crítica da definição neoformalista de convenção. Entendo que o conceito de universal contingente pode oferecer contribuições aos estudos contemporâneos de cinema, ao problematizar o funcionamento da convenção cinematográfica – como as convenções são formadas e quais processos engendram – e superar uma instrumentalização meramente classificatória, voltada à identificação de padrões estabelecidos.

Na primeira parte do artigo, apresento as bases teóricas, as disputas conceituais e os principais argumentos de Bordwell que sustentam a definição de universal contingente. A segunda parte do artigo explora a abrangência do conceito em relação à multiplicidade de formas cinematográficas, a partir de uma organização proposta por Bordwell em um *continuum* de diferentes tipos de convenção.

Convenção como “universal contingente”

Bordwell (1996) formula o seu conceito de convenção a partir de uma análise do plano/contraplano, procedimento de decupagem do cinema clássico. Trata-se de uma construção em que dois personagens estão de frente um para o outro e têm seus corpos capturados por planos separados, em posições inversas no espaço, em uma angulação de 3/4. Normalmente esse procedimento é usado em cenas de diálogo e os planos são alternados na montagem de acordo com a variação dos atos de fala. Para Bordwell (1996), duas características do plano/contraplano justificam a sua escolha como um objeto de análise capaz de desentranhar uma definição de convenção cinematográfica: é uma figura que não foi determinada pela tecnologia (que não está presente nos primeiros anos do cinema) e que não tem um paralelo em outros sistemas de representação artística. Ou seja, trata-se de uma invenção estilística e especificamente

⁴ O levantamento foi realizado nos anais de artigos completos que estão disponibilizados no site da Socine, de 2012 até 2019.



cinematográfica. Bordwell pergunta, então, o que faz esse procedimento ser compreensível. Ele confronta duas explicações contraditórias, que qualifica como hipóteses radicais: a posição naturalista e a posição construtivista. Seu conceito de convenção foi construído como um meio-termo entre essas duas posições.

Na hipótese naturalista, que Bordwell atribui a autores como Vsevolod Pudovkin e Barry Salt, a eficácia do procedimento do plano/contraplano é explicada pelo fato dele ser baseado em uma “atividade perceptiva espontânea” (1996: 88, tradução nossa)⁵. A ideia é que, mesmo que não seja uma forma artística familiar, assimilada de outro meio, ela se naturaliza por ser baseada em um esquema perceptual. Nesse sentido, o plano/contraplano se tornou padrão por ser a forma que melhor reproduziu a visão natural para este tipo de cena, após um período de tentativa e erro dos cineastas. Bordwell discorda dessa hipótese, apontando dois aspectos do plano/contraplano que se distinguem da visão. Primeiramente, a alternância dos pontos de observação promovida pela montagem não representa um olhar natural, que é contínuo. Seria mais fiel à percepção, por exemplo, uma representação em um único plano, em que a câmera se deslocaria em panorâmica de um rosto ao outro. Em segundo lugar, a visão ordinária admitiria as mais diferentes angulações, para além do 3/4. A conclusão de Bordwell é que o plano/contraplano não é uma representação fiel da experiência perceptiva equivalente; em vez disso, ele constrói um observador onipresente, que pode alternar constantemente as posições e que tem uma angulação privilegiada da cena.

Bordwell (1996) passa, então, à hipótese construtivista, que ele atribui a um conjunto de teóricos contemporâneos do cinema (no caso, dos anos 80 e 90), sem nomeá-los. Para essa perspectiva, comenta o autor, o plano/contraplano é classificado como uma convenção por ser considerado um artifício, produzido por meio de uma relação arbitrária entre significante e significado. Logo, trata-se de uma forma que requer aprendizado para ser entendida. Bordwell concorda que a convenção seja artificial e que ela precisa ser aprendida, pontos que não necessariamente contradizem a posição naturalista, que admite que a própria faculdade perceptiva da visão também requer níveis de aprendizagem. Sua crítica contesta, no entanto, a questão da arbitrariedade. Segundo o autor, o princípio da arbitrariedade do signo linguístico, postulado por Saussure, não pode ser simplesmente transposto para fenômenos não-linguísticos, pois a representação visual não é necessariamente determinada por regras arbitrárias. Seguindo com o exemplo do plano/contraplano, as posições dos dois planos em pontos opostos e o enquadramento em 3/4 dos corpos dos atores se justificam pela própria situação de uma conversação face a face entre duas pessoas, que normalmente se

⁵ No original: “spontaneous perceptual activity”.

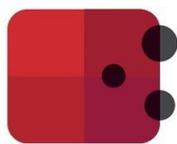


colocam uma à frente da outra, em um cruzamento de olhares. Portanto, algumas opções formais que caracterizam o procedimento não são arbitrárias, como é na relação entre um significante verbal e um significado.

É preciso fazer algumas ponderações sobre a apresentação que Bordwell faz da posição construtivista. Ele acusa seus contemporâneos de uma “aplicação errada das afirmações de Saussure sobre a arbitrariedade do signo linguístico” (1996: 92, tradução nossa)⁶. Contudo, nesse momento da discussão, ele não recupera o pensamento de Saussure para esclarecer qual seria a aplicação correta. É verdade que Saussure apontou que a Semiologia, diferente da Linguística, lida com significações não totalmente arbitrárias. Saussure dá o exemplo da convenção de se utilizar a imagem de uma balança como signo da Justiça. A escolha remete a uma função do objeto balança, que está associada à ideia de equilíbrio. Nesse caso, portanto, a relação entre a imagem da balança e a ideia de Justiça não é completamente arbitrária, pois a balança até poderia ser trocada por algum outro objeto de função equivalente, mas não por qualquer outro objeto. Além disso, Saussure mostra como até mesmo o signo linguístico nem sempre é absolutamente arbitrário. Como exemplo, ele cita as palavras que foram criadas por associação, como o nome de árvores cuja escolha foi motivada pelos significantes que nomeiam os seus frutos. Isso leva Saussure (2006) a uma classificação dos signos linguísticos em motivados e imotivados. Nos signos motivados, o princípio da arbitrariedade é relativo, mas não pode ser suprimido. Nos imotivados, a arbitrariedade é radical. Por isso, Saussure faz o seguinte alerta: “Tudo que se refira à língua enquanto sistema exige, a nosso ver, que a abordemos desse ponto de vista, de que pouco cuidam os linguistas: *a limitação do arbitrário*.” (2006: 153-154, grifo nosso).

Desse modo, embora sem explicitar os argumentos de Saussure, Bordwell tem razão em refutar uma definição de convenção cinematográfica que seja baseada exclusivamente no princípio da arbitrariedade. E, de fato, nos estudos de cinema, há uma tendência de simplificação que compreende a convenção apenas como uma construção arbitrária, seja ela baseada no princípio de Saussure ou na categoria do signo simbólico de Charles S. Peirce, principalmente após a influente obra do teórico peirceano do cinema, Peter Wollen (1972). Contudo, é importante lembrar que essa mesma refutação de Bordwell já havia sido feita pela Semiótica de Metz. Para Metz (1972), a significação no cinema não é arbitrária, sobretudo em códigos especificamente cinematográficos, como são as estruturas sintagmáticas (e como é o caso do plano/contraplano). Segundo o autor, os códigos cinematográficos são motivados por

⁶ No original: “a misapplication of Saussure’s claims about the arbitrariness of the linguistic sign”.



um componente natural e geram uma gramática que é “codificada, mas não é arbitrária” (1972: 159).

Portanto, o que Bordwell apresenta como “a posição construtivista”, embora expresse de modo bastante geral as bases da virada estruturalista dos estudos de cinema, não é uma tese semiológica consensual. Na verdade, parece-me que a retórica de Bordwell, para compor uma posição construtivista homogênea, precisa excluir o pensamento Metz, autor que ele demonstrou conhecer em profundidade ao debater outros temas. Robert Stam também acusou a ausência da recuperação de Metz no pensamento cognitivista: “Algumas dessas críticas [do cognitivismo à semiologia] me parecem mesquinhas. (...) Resulta um tanto gratuito inventariar todos os aspectos nos quais o cinema não é um sistema linguístico, quando o próprio Metz já o tinha feito” (2003: 265). Entretanto, é preciso reconhecer também que essa parte específica do pensamento de Metz, sobre a codificação motivada pela natureza, foi bastante contestada por outros teóricos da semiótica do cinema, como, por exemplo, o próprio Wollen:

[...] como Barthes e como Saussure, ele [Metz] percebe apenas dois modos de existência para o signo: o natural e o cultural. Além disso, ele está inclinado a considerá-los mutuamente exclusivos, de modo que uma linguagem deve ser natural ou cultural, não codificada ou codificada. Não pode ser ambos. Conseqüentemente, a visão de Metz do cinema acaba se revelando uma curiosa imagem invertida espelhada da visão de Noam Chomsky da linguagem verbal; enquanto Chomsky bane o não gramatical para as trevas, Metz bane o gramatical. O trabalho de Roman Jakobson, influenciado por Peirce, é, como veremos, um corretivo para ambas as visões (1972: 124-125, tradução nossa).⁷

Bordwell (1996) também critica as apropriações que os pesquisadores de cinema da época fizeram do pensamento de Peirce. Para ele, os estudos de cinema recortaram apenas uma parte da teoria peirciana – a tricotomia ícone, índice e símbolo –, simplificando-a e tirando-a do contexto mais complexo da semiótica do autor, que inclui muitas outras classificações de signos. Segundo Bordwell, “nenhum teórico do

⁷ No original: “(...) like Barthes and like Saussure, he perceives only two modes of existence for the sign: natural and cultural. Moreover, he is inclined to see these as mutually exclusive, so that a language must be either natural or cultural, uncoded or coded. It cannot be both. Hence Metz’s view of the cinema turns out like a curious inverted mirror-image of Noam Chomsky’s view of verbal language; whereas Chomsky banishes the un-grammatical into outer darkness, Metz banishes the grammatical. The work of Roman Jakobson, influenced by Peirce, is, as we shall see, a corrective to both these views.”



cinema confrontou o conjunto estonteante de relações de signos estabelecidas no sistema geral de Peirce.” (1996: 106, nota 6, tradução nossa)⁸. Ademais, Bordwell critica diretamente a obra de Wollen, ao considerar inconsistentes as associações que o autor faz entre a teoria peirciana e a semiologia francesa: por exemplo, quando Wollen equivale o conceito de símbolo de Peirce ao princípio da arbitrariedade de Saussure. Por fim, embora não se aprofunde nesse debate, Bordwell também demonstra um ceticismo à teoria do próprio Peirce, a qual classifica como imprecisa e pouco rigorosa.

A partir desses apontamentos anteriores, é evidente que Bordwell não concorda com a crítica que Wollen fez no trecho citado anteriormente, em que acusa Metz de separar de modo mutuamente exclusivo signos “naturais” e “culturais”. Parece-me claro que a crítica é improcedente, pois, como vimos, Metz defende justamente o oposto: que a significação cinematográfica é motivada, ou seja, tanto natural como cultural. Ainda assim, Bordwell percebe que não pode produzir um meio-termo entre as posições naturalista e construtivista mantendo o uso da palavra natureza, já extensamente criticada pelo Estruturalismo. Por isso, em vez de natureza, Bordwell passa a falar em universais. A escolha desse termo é sustentada por dois marcos teóricos. O primeiro é o conceito de Gramática universal, de Noam Chomsky, que defende que mesmo línguas diferentes compartilham de princípios comuns que devem ser aprendidos por qualquer pessoa (BORDWELL, 1989b: 22). O segundo marco teórico é a antropologia de Robin Horton e o que o autor define por “teoria primária”: o fato de que muitas práticas humanas são comuns em variadas culturas – como, inclusive, a utilização da linguagem para comunicação e a alternância de atos de fala durante uma conversação (BORDWELL, 1989b; 1996). Baseado nesses autores, Bordwell constrói a seguinte premissa: mesmo que cada linguagem seja uma construção específica e localizada, o uso da linguagem deve ser entendido como uma prática universal, com princípios comuns; assim, algumas práticas humanas são universais por resultarem de desafios relacionados à sobrevivência e à constituição básica do modo de vida em sociedade em ambientes minimamente uniformes. Com essa premissa, Bordwell propõe entender a convenção como uma prática transcultural que busca alcançar determinados efeitos; ou, em seus próprios termos, como “práticas normativas que coordenam atividades sociais e ação direta para alcançar objetivos” (BORDWELL, 1996: 92, tradução nossa)⁹.

⁸ No original: “no film theorists have confronted the dizzying array of sign relations set out within Peirce’s overall system.”

⁹ No original: “as norm-bound practices that coordinate social activities and direct action in order to achieve goals.”



Dentre os exemplos dessas práticas universais que compõem a representação visual cinematográfica estão inclusas as capacidades de diferenciar cores e reconhecer contrastes, de produzir zonas de centralidade no quadro, e até mesmo a própria criação de narrativas. Todas elas partem de práticas socialmente construídas, que atravessam diferentes culturas, mas que são baseadas parcialmente em capacidades psicofísicas. Bordwell (1996) recusa, assim, qualificá-las como construções arbitrárias. Ele reconhece que essas práticas não têm nenhuma razão metafísica para serem do jeito que são (1996: 91) e, portanto, são, de fato, contingentes. Contudo, seus usos no cinema estão associados a determinados efeitos. Alguns desses efeitos são processos de significação resultantes do estabelecimento de um código cultural. Outros, porém, são resultantes de processos neurofisiológicos e cognitivos, baseados em esquemas mentais. Nesses casos, o uso de uma determinada prática produz um efeito cognitivo mais ou menos previsível que não poderia ser alcançado com a mesma eficiência a partir de outra opção qualquer. Por isso, para Bordwell, embora esses universais sejam contingentes, seus usos não seriam arbitrários. A escolha entre uma construção ou outra é baseada na previsibilidade do vínculo prática-objetivo, forma-efeito. O autor volta, então, ao procedimento do plano/contraplano:

Meu ponto é que essa interação face-a-face é um universal transcultural, e o cinema encontrou figuras estilísticas (por exemplo, o enquadramento e a montagem do plano/contraplano) que amplificam e agilizam isso para uma fácil compreensão (2008: 76, tradução nossa).¹⁰

Neste ponto específico sobre o uso do termo “arbitrário”, Kristin Thompson (1988), principal parceira de Bordwell na abordagem neoformalista e coautora de alguns dos seus livros, toma uma posição oposta. Thompson afirma:

[...] filmes são construções que não possuem qualidades naturais. Nos termos de qualquer lógica absoluta ou permanente, a escolha dos dispositivos utilizados para a criação do filme será inevitavelmente arbitrária. (Essa suposição simplesmente afirma de outra forma a ideia de que as obras de arte respondem a pressões históricas, em vez de verdades eternas.) Mesmo os dispositivos utilizados em obras procurando imitar a realidade tão fielmente quanto possível variam de época para época e de filme para filme; o

¹⁰ No original: “My point is that such face-to-face interaction *is* a cross-cultural universal, and cinema has found stylistic figures (e.g., shot/reverse-shot framing and cutting) that amplify and streamline this for easy uptake.”



realismo, como todas as normas de visualização, é uma noção de base histórica. Certamente existem pressões que ajudam a determinar a escolha estética, e essas vêm de fatores extrínsecos ao trabalho individual. Pressões ideológicas, a situação histórica do cinema e das outras artes no momento da criação, as decisões do artista sobre como recombina e modificar dispositivos para atingir a desfamiliarização – tudo contribui para fazer as obras de arte responderem às forças da cultura e não da natureza. Em toda obra, portanto, devemos esperar uma tensão entre as convenções que preexistem naquela cultura e qualquer grau de inventividade que o cineasta traz para a forma individual do filme (1988: 35, tradução nossa).¹¹

As posições dissonantes de Bordwell (1996) e Thompson (1988) revelam um impasse entre dois usos do termo “arbitrário” dentro da perspectiva neoformalista. Como vimos, Bordwell defende que as convenções até poderiam ter formas diferentes, mas que o processo de escolha de um cineasta é motivado por um determinado efeito. A arbitrariedade, então, estaria parcialmente na constituição da forma (no que Bordwell chama de uma construção contingente e artificial), mas não estaria nos seus usos. Na citação anterior, Thompson fala sobre uma ação arbitrária de escolha de um artista diante de várias opções de dispositivos formais. As escolhas seriam arbitrárias à medida que são resultantes de pressões culturais: o fato de uma forma ser possivelmente mais eficaz do que outra para alcançar um efeito deve-se não à forma em si (não é algo imanente), e sim a fatores extrínsecos, como a sua padronização na cultura e a sua familiarização na percepção dos espectadores. Mais uma vez, a recuperação do pensamento de Metz (1972) poderia ter contribuído para resolver o impasse teórico. Para Metz, apesar do cinema poder compor um vasto conjunto de construções, somente um número muito pequeno delas se tornam efetivos padrões de inteligência. Ao mesmo tempo que a significação cinematográfica não é completamente arbitrária, “há no cinema

¹¹ No original: “films are constructs that have no natural qualities. In terms of any absolute or permanent logic, the choice of the devices that will go toward creation of the film will inevitably be largely arbitrary. (This assumption simply states in another way the idea that art works respond to historical pressures rather than to eternal verities.) Even the devices that go into works seeking to imitate reality as closely as possible will vary from era to era and from film to film; realism, like all viewing norms, is an historically based notion. There are certainly pressures that help determine aesthetic choice, and these come from factors extrinsic to the individual work. Ideological pressures, the historical situation of film and the other arts at the time of creation, the artist’s decisions about how to recombine and modify devices to achieve defamiliarization — all contribute to making artworks respond to the forces of culture rather than of nature. In every work, then, we must expect a tension between the conventions that preexist in that culture and whatever degree of inventiveness the filmmaker brings to the individual form of the film.”



um arbitrário da gramaticalização” (METZ, 1972: 159). Ou seja, o processo de formação de convenções gera uma gramática de códigos não-arbitrários que se constitui arbitrariamente. Em um texto escrito em coautoria com Thompson, Bordwell reconhece que a escolha por uma determinada convenção é motivada pela relação do cineasta com a arte e com o mundo, com a tradição e com estilos dominantes, embora ainda evite qualificar qualquer aspecto desse processo como arbitrário (BORDWELL; THOMPSON, 2013: 116). Entendo que, do mesmo modo que ocorre com a desistência do uso do termo natureza, a recusa que Bordwell fez da palavra “arbitrário” busca evitar qualquer sentido do termo associado a uma posição que ele considera radical (a hipótese construtivista), o que não significa que o autor minimize o papel da cultura na formação das convenções.

Esses são os caminhos e descaminhos, argumentos e tomadas de posição que levam Bordwell a nomear as convenções cinematográficas com a expressão “universal contingente”. Com esse conceito, ele relativiza a tese naturalista e afasta qualquer conotação do termo natureza, sem recusar o papel da percepção natural, que se manifesta em processos cognitivos e esquemas mentais. Ele também relativiza a tese construtivista e desconstrói uma apropriação simplificada do princípio da arbitrariedade do signo, sem deixar de considerar a artificialidade das construções cinematográficas. Nota-se, assim, o investimento do autor em aprofundar uma definição teórica de convenção a partir de um diálogo entre diferentes posições. Bordwell (2005: 257) qualifica sua tese como um construtivismo moderado, que propõe observar as convenções como práticas normativas transculturais que se inscrevem entre as instâncias do universal e do culturalmente localizado.

Continuum de convenções

Do modo como foi definido, o conceito de universal contingente circunscreve um universo muito abrangente e heterogêneo de formas cinematográficas. Bordwell (1996) opta por organizá-las em um *continuum*, de acordo com os tipos de efeito que são produzidos nos espectadores: de reações fisiológicas, passando por atividades mentais cognitivas, até chegar às significações produzidas por meio de códigos. Assim, no pensamento de Bordwell, todo código é uma convenção, mas a recíproca não é verdadeira. Por isso, Bordwell precisa atrelar à noção de convenção um conceito mais abrangente, que ainda implique um tipo de codificação, mas que não se reduza ao conceito semiótico de código que fixa um significante a um significado. É nesse ponto que o autor introduz a noção de norma. Bordwell (2008) define as normas como princípios, “diretrizes explícitas ou implícitas que moldam a ação criativa” (2008: 25,



tradução nossa)¹². A norma corresponde a um esquema, um modelo flexível, que pode ser reformulado em decorrência das mudanças tecnológicas, das tendências estilísticas, ou mesmo das atividades mentais dos espectadores. Pensar a norma como um esquema atribui uma dimensão temporal à convenção, libertando-a de uma fixidez.

No nível mais universal do *continuum*, Bordwell (1996: 93) coloca o que chama de gatilhos sensoriais, convenções que estão ligadas a efeitos neurofisiológicos. Como exemplos, podemos citar técnicas de composição de profundidade, como a representação em perspectiva, ou o uso do centro geométrico como zonas de atenção, onde são apresentadas informações importantes da narrativa. A própria ilusão do movimento, tecnicamente construída na velocidade de 24 quadros por segundo, é uma convenção desse tipo, que Bordwell considera como “uma instância primária de um universal contingente” (1996: 94, tradução nossa)¹³. Por essa via, Bordwell pensa a convenção não apenas como uma categoria atrelada a normas narrativas e estilísticas, mas também como uma norma elementar da própria experiência cinematográfica: certas convenções são estabelecidas na relação entre os usos da técnica e seus efeitos na percepção.

Ao lado dos gatilhos sensoriais, estão as convenções ligadas a ações transculturais. Bordwell se refere aqui às práticas sociais discutidas mais centralmente no tópico anterior, como o fato do plano/contraplano ser baseado na conversação face-a-face. Outro exemplo desse tipo, dado por Robert Stam (2003: 262), é a convenção de se posicionar a iluminação cinematográfica de cima para baixo, o que produz o efeito de uma luz natural. Esse efeito universal é resultado de uma relação entre o homem e fatores ambientais minimamente comuns (como, no caso, a posição do sol), na padronização de que a luz natural sempre vem de cima. É bastante evidente, nesta primeira parte do *continuum*, a conexão entre o pensamento de Bordwell e as teorias da percepção visual, especialmente aos teóricos do cinema ligados à abordagem da psicologia da Gestalt, como Rudolf Arnheim e Hugo Munsterberg. O raciocínio que sustenta o conceito de universal contingente, que relaciona práticas sociais e figuras estilísticas, é semelhante à proposta de Munsterberg (1983), que associava diferentes processos da mente humana às formas que surgiram no Primeiro Cinema. Dentre diversos exemplos, o autor defendeu que o uso regular do enquadramento do *close-up* estava conectado à necessidade de se representar a atividade da atenção. Associou também o uso do *flashback* aos atos de memória. Por isso, Munsterberg é

¹² No original: “explicit or implicit guidelines that shape creative action.”

¹³ No original: “a prime instance of a contingent universal.”



frequentemente apontado na teoria do cinema como um protocognitivista (STAM, 2003: 262).

Por essa linha de raciocínio, é importante observar que, à medida que novas práticas transculturais emergem na sociedade, novas convenções cinematográficas são criadas. Por exemplo, no contemporâneo, parte das conversações ocorrem em ambientes digitais, por meio do intercâmbio de mensagens de texto. Trata-se de uma ação que atravessa diferentes culturas e que é praticada por boa parte dos espectadores, em diferentes plataformas que oferecem o serviço. Quando os personagens trocam mensagens em um filme, a cena pode ser filmada por figuras já familiarizadas para encenar o diálogo, como é o caso do plano/contraplano (um plano do personagem que recebe a mensagem e o plano seguinte com a mensagem na tela do celular). Contudo, o que vimos nos últimos anos foi o surgimento de uma nova convenção, específica para essas cenas, em que as mensagens de texto são coladas sobre o plano do próprio filme, que enquadra o personagem que as recebe. Essa convenção não precisa de muito aprendizado para ser entendida, já que ela é baseada na forma como as mensagens são espacialmente montadas nas interfaces gráficas. Em muitos casos, as mensagens mantêm no filme, inclusive, o mesmo design utilizado nas principais plataformas. Assim, a busca por uma forma de representar um diálogo por mensagens de texto atualizou a linguagem cinematográfica a partir do processo descrito pelo conceito de universal contingente: para representar práticas transculturais, o cinema constrói convenções que facilitam a compreensão dos espectadores.

Em um nível intermediário do *continuum*, Bordwell (1996: 94) observa convenções que são localizadas culturalmente, mas que requerem pouco aprendizado, por serem associadas a processos cognitivos formados a partir da familiarização de um esquema. São efeitos ligados a questões de abertura e fechamento do texto, métrica e ritmo, continuidade espaço-temporal, processamento de informações da narrativa etc. Por exemplo, Bordwell comenta que à medida que o espectador está familiarizado com o dispositivo formal “cena”, ele não precisa ter outras referências para compreender que o *fade out* é uma convenção de fechamento e transição; ou como a alternância de cenas em uma montagem paralela gera o efeito de simultaneidade entre elas. Outro caso de atividade cognitiva é a constante formulação e reformulação de hipóteses que o espectador faz sobre a história do filme a partir dos blocos de informações que lhe são constantemente fornecidos pela narrativa. Normas de seleção e ordenamento das informações podem, por exemplo, produzir o efeito de conduzir o espectador a uma hipótese equivocada, com o objetivo de surpreendê-lo.



Por fim, Bordwell (1996: 95) encerra o *continuum* com convenções que produzem efeitos culturalmente localizados e que requerem aprendizado. Neste ponto, ele amplia o foco do debate para além das invenções estilísticas do cinema e observa figuras do modernismo, de diferentes áreas das artes, que o cinema incorporou ao longo da sua história. Para o autor, a arte moderna produziu convenções recônditas, cujos efeitos de sentido demandam conhecimento especializado de diferentes saberes, seja da História da Arte (sobre técnicas, formas e estilos), mas também conhecimentos filosóficos, psicológicos, sociológicos, etc. Por exemplo, uma das convenções de que o Expressionismo alemão se apropria é o *chiaroscuro*, técnica da pintura renascentista marcada pelo contraste entre luz e sombra. No cinema expressionista, essa convenção foi produzida pelo uso de uma intensa luz de ataque sobre o objeto filmado. Nesse processo de codificação, o jogo entre luz e escuridão segue uma iconografia artística que simboliza a luta entre o bem e o mal. Tal efeito de sentido, contudo, só é produzido num determinado contexto cultural, que associa arbitrariamente a escuridão ao mal, e depende da capacidade do espectador de fazer essa relação com base em conhecimentos artísticos prévios. O mesmo pode ser dito sobre a relação entre as formas do Surrealismo no cinema e a teoria psicanalítica, ou sobre os métodos da montagem soviética e as características da arte construtivista. É importante notar aqui que Bordwell não limita a convenção às normas mais assimiladas do cinema clássico e dos gêneros narrativos. Pela via de pensamento do autor, boa parte do cinema de arte também é convencional, mas as convenções são construídas por meio de códigos: normas internas a determinados estilos, mais recônditas e especializadas, que dependem da aprendizagem de saberes de uma determinada cultura. Como colocam Bordwell e Thompson:

Uma obra altamente inovadora pode, a princípio, parecer estranha pela recusa em se conformar com as normas esperadas. A pintura cubista, o *nouveau roman* francês dos anos 1950 e a música ambiente inicialmente foram tidos como bizarros, justamente por rejeitarem as convenções vigentes. Porém, uma observação mais cuidadosa pode mostrar que uma obra de arte não usual tem suas próprias regras, o que cria um sistema formal não ortodoxo que podemos aprender a reconhecer e ao qual é possível reagir. Conseqüentemente, os sistemas apresentados por obras não convencionais podem eles mesmos criar novas convenções, gerando assim novas expectativas (2013: 116).



Há, assim, movimento das formas dentro do *continuum* de Bordwell. Ao pensarmos a convenção como um esquema que se familiariza, qualquer forma, mesmo aquelas que inicialmente visavam romper com uma determinada norma estilística ou que compunham estilos mais localizados, pode se tornar uma convenção de nível mais transcultural. Deste modo, o *continuum* também prevê que as convenções mudem com o tempo: por exemplo, Bordwell (2002) analisou como a influência do cinema de arte e da televisão modificou a decupagem clássica, numa intensificação do ritmo de montagem que não comprometeu, segundo o autor, o princípio de continuidade. Além da influência de outras práticas artísticas, Bordwell conclui que as alterações das convenções envolvem diferentes fatores, como mudanças tecnológicas e contextos institucionais, assim como a própria modificação gradual da percepção dos espectadores: “O triunfo da continuidade intensificada nos lembra que à medida que os estilos mudam, também mudam as habilidades dos espectadores” (2002: 25, tradução nossa)¹⁴.

Por fim, é importante destacar que a organização que Bordwell faz em um *continuum*, em uma gradação entre os polos da universalidade e da especificidade cultural, não significa que os diferentes tipos de convenção sejam excludentes. Voltemos ao exemplo do *chiaroscuro* apropriado pelo Expressionismo alemão. Ao mesmo tempo que ele é uma convenção culturalmente localizada, como vimos anteriormente, o procedimento também é produzido através do reconhecimento de um contraste entre o claro e o escuro na composição visual, um efeito universal, do tipo gatilho sensorial. Ademais, essa significação que relaciona a sombra ao mal dependerá, no contexto de um filme, do processamento que o espectador faz das informações da história (dos personagens, suas motivações, ações etc.), comunicadas através de normas narrativas e estilísticas e seus respectivos efeitos cognitivos. Desse modo, as diferentes convenções e seus variados efeitos se implicam mutuamente nos casos concretos da experiência cinematográfica.

Considerações Finais

A discussão proposta neste artigo, acerca da definição de convenção na obra de Bordwell, foi motivada, em grande parte, pelo diagnóstico de que os estudos de cinema do Brasil não incorporaram as reflexões da corrente neoformalista. É verdade que, para ocupar um lugar de oposição a uma corrente teórica hegemônica, Bordwell constrói uma retórica que por vezes homogeneiza posições contrárias ou utiliza aplicações equivocadas de uma determinada teoria para condenar a própria teoria. No

¹⁴ No original: “The triumph of intensified continuity reminds us that as styles change, so do viewing skills.”



artigo, aponte essas ocorrências na apresentação que ele faz das teses da semiótica do cinema. Mas é verdade também que, no Brasil, boa parte da teoria de Bordwell não foi apropriada sequer para ser criticada, como é o caso do seu pensamento sobre convenção. E é preciso considerar que Bordwell sempre se manteve aberto ao debate, reservando espaços em seus principais livros para responder a críticas e retomar/avançar na formulação dos seus conceitos, como nas réplicas a Slavo Zizek em *Figures traced in light* (BORDWELL, 2005) e a Miriam Hansen em *Poetics of cinema* (BORDWELL, 2008). A crítica de Bordwell à hegemonia do que chamou de Teoria SLAB sempre foi motivada pela construção dos estudos de cinema como um campo de diversidade teórica.

Como busquei evidenciar ao longo do texto, o conceito de universal contingente oferece diferentes contribuições para a investigação das convenções cinematográficas dentro da análise fílmica. Primeiramente, o conceito promove uma superação da oposição entre natureza e cultura, na relativização da posição naturalista e de um construtivismo radical. Como alternativa, desloca o olhar para as relações entre as formas universais e os códigos culturais. Esse movimento leva a uma compreensão múltipla da convenção cinematográfica, em formas heterogêneas que abrangem desde efeitos universais e transculturais do cinema clássico aos sistemas mais especializados dos cinemas de arte – tipos de cinema que são frequentemente pensados na oposição redutora entre formas convencionais e não-convencionais. Além disso, embora no neoformalismo o espectador seja uma categoria hipotética, ele é considerado um agente ativo, que executa diferentes processos cognitivos, atividades mentais, interpretações, independente do tipo de filme que esteja assistindo. Por fim, e, parece-me, mais importante, o conceito de universal contingente possibilita analisar a formação de novas convenções, seja no surgimento de determinadas práticas transculturais contemporâneas que o cinema precisa representar, ou pelo próprio movimento de familiarização de formas que inicialmente romperam determinadas normas. Trata-se, assim, de um conceito de convenção que problematiza o funcionamento da linguagem, na investigação das suas formas, normas, códigos, funções e efeitos.

Referências

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. "Historical poetics of cinema". In: PALMER, Barton. *The cinematic text: methods and approaches*. Atlanta: Georgia State Literary Studies, 1989a, p. 369-398.

BORDWELL, David. "A case for cognitivism". *Íris. Iowa*, v. 1, n. 9, 1989b, p. 11-40.



BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David. "Convention, construction, and cinematic vision". In: BORDWELL, David; CARROL, Noël. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996, p. 87-107.

BORDWELL, David. "Intensified continuity: visual style in contemporary American film". *Film Quarterly*, v. 55, n. 3, 2002, p. 16-28.

BORDWELL, David. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Editora da USP, 2013.

MACEDO, Lennon. "Reler Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas fílmicas". 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2019, Belém. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2019.

MASCARELLO, Fernando. "O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a universidade". *Intexto*. Porto Alegre, v. 2, n. 11, 2004, p. 1-14.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MUNSTERBERG, Hugo. "A atenção". In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 27-35.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema, vol. 1: Pós-estruturalismo e Filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005a.

RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema, vol. 2: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005b.

THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Submetido em 14 de março de 2022 / Aceito em 23 de maio de 2022.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Um céu Violeta para quem não tem mundo

Leandro Afonso¹

¹ Leandro Afonso é professor, pesquisador e realizador. Diretor de, entre outras curtas, *Argentina, Me Desculpe* (2015) e *Toda Sombra Parece Viva* (2019). É doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.
Email: lafonsoquimaraes@gmail.com

**Resumo**

Este artigo pretende verificar como, em *Violeta se fue a los cielos* (VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS, 2011), de Andrés Wood, a preocupação com o efeito da cidadã Violeta é, pelo menos, tão importante quanto o legado musical dela – diferentemente do que costuma acontecer na maioria das cinebiografias musicais feitas na América Latina, mais focadas na construção das carreiras e das capacidades artísticas das personalidades. Em diálogo com ideias de Marisol De La Cadena, Ariella Azoulay e Saidiya Hartman, o artigo se propõe a identificar e analisar os instantes em que o destaque está menos na cantora-fenômeno do que nas palavras, agenciadas por imagens, de quem defende o “pobre (que) dice no”.

Palavras-chave: Cinebiografia; Cinema latino-americano; Violeta Parra; Direitos Humanos.

Abstract

This article intends to verify how, in *Violeta went to heaven* (2011, Andrés Wood), the concern about the effect of the citizen Violeta is, at least, as important as her musical legacy – differently from what happens in most of the musical biopics made on Latin America, more focused on representing careers and artistic capabilities of the personalities. In a dialogue with Marisol De La Cadena, Ariella Azoulay and Saidiya Hartman, the article proposes to identify and analyze, in *Violeta went to heaven*, the moments in which the emphasis is less on singer-phenomenon than in the words, image-mediated, by someone who defends the “poor (who) says no”.

Keywords: Biopic; Latin-American Cinema; Violeta Parra; Human Rights.



*o país em que vivemos carregados de opressão
e embora sejamos apenas um povo, somos mais de uma nação
chega de nos matar, de nos reprimir com balas
não queremos mais milicos, nem tiros nas salas
mais de um milhão de pessoas disseram na alameda
não temos mais medo / do Paco ou de quem quer que seja
a arma da nossa música está carregada de esperança
e com isso, que fique sabendo, não se brinca, não se negocia²*

OjoxOjo - Nano Stern³

Introdução

O Chile volta a ter um presidente de esquerda em 2022, quando aparecem muitas lembranças dos 90 anos do nascimento de Víctor Jara (1932-73) e dos 55 da morte de Violeta Parra (1917-67). Pensar nela é pensar, também, no filme *Violeta se fue a los cielos* (VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS, 2011), e reconhecer que a transposição para as telas de parte da vida da cantora, mais de uma década depois, segue rara, por razões a serem listadas no decorrer deste artigo, quando pensamos em cinebiografias musicais dentro da América Latina.⁴

O longa começa e termina com os olhos da personagem. Deduzimos na cena subsequente que esse olhar na abertura estava em uma floresta, onde notamos uma galinha, ave que será, junto ao gavião, chave para uma das possibilidades interpretativas do filme. Dessa floresta somos levados ao fio narrativo (WOLF, 2012)⁵ da obra, à entrevista que, mediada por um jornalista argentino, nos apresenta Violeta com

² Tradução nossa. No original:
*el país en que vivimos cargoseados de opresión
y aunque somos sólo un pueblo, somos más de una nación
ya basta de asesinarlos, de reprimimos con balas
no queremos más milicos ni balazos en las salas /
más de un millón de personas dijeron en la alameda
ya no le tenemos miedo, al paco ni al toque 'e queda
el arma de nuestro canto va cargada de esperanza
y con eso, que se sepa, no se juega no se tranza*

³ Com participação do rapper mapuche Waikil, a música é uma composição de Nano Stern, que começa com “Ojo por ojo, diente por diente / La gente tiene rabia y en la calle se siente / Ojo por ojo, diente por diente / Las balas se devuelven, señor Presidente”. A canção é uma resposta ao *Estallido social*, as diversas manifestações entre outubro de 2019 e março de 2020 no Chile. Em uma das oportunidades em que divulgou a música no Facebook, Nano Stern fez questão de dizer que a canção estava “Disponível en Spotify, YouTube y otros males necesarios. NO disponible en radios comerciales por razones obvias” (STERN, 2020).

⁴ Entendemos *cinebiografía* como a tradução mais precisa para *biopics*, “filmes de ficção enfocados em personagens cuja existência histórica está documentada” (VIDAL, 2014: 3)

⁵ Wolf considera fio narrativo a estrutura que liga as situações dramáticas que seguem uma mesma entidade (ambiente, personagem), em torno de uma mesma situação ao longo de uma obra – aqui, este fio é a entrevista.



suas múltiplas possibilidades artísticas: “poeta, cantora e autora, compositora, tecelã, tapeceira, artista plástica. Aqui vamos apresentar a vocês a chilena Violeta Parra” (VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS, 2011).⁶ Ainda antes de seu primeiro número musical no longa, e neste mesmo espaço, a artista é questionada pelo repórter: “sem querer ofender: você é índia, não?”. Violeta responde apenas depois de provocar com outra pergunta: “E por que me ofenderia se você me chamasse de índia? Sou índia, mas não totalmente. Sempre estive aborrecida com minha mãe”. O entrevistador se interessa pelo que está por trás do comentário e a resposta de Violeta é enfática: “Porque não se casou com um índio” (*ibid.*).⁷

O perceptível no corpo de Violeta não é uma divisão igualitária entre os genes de seu pai e de sua mãe: o que está visível nela são traços fenotípicos de sua ancestralidade indígena⁸, que a artista faz questão de abraçar, em ações e discurso. Essa postura é relevante especialmente quando pensamos no que será chamado por De La Cadena (2004: 23) de “desindianização”.

“A desindianização é o processo pelo qual o povo operário de Cusco reproduziu o racismo, ao mesmo tempo em que o enfrentou (...). Concebida deste modo, a desindianização não significa livrar-se da cultura indígena. (...) Tampouco significa 'assimilar' e, portanto, desaparecer em termos culturais (...). Ao contrário, é por meio de uma desindianização ativa que os cusqueños subalternos redefiniram noções essencialistas de cultura, substituindo crenças regionais em identidades fixas por graus infinitos de 'indianidades' ou 'mesticidades' fluidas” (DE LA CADENA, 2004: 23).⁹

⁶ No original: “poeta, cantante y autora, compositora, tejedora, recopiladora, artista plástica. Aquí les presentaremos a la chilena Violeta Parra”.

⁷ No original: “- Sin ánimo de ofender, ¿usted es india, no?”

- ¿Y por qué me iba a ofender si me dice india? Soy india pero no totalmente. Yo siempre estuve enojada con mi madre. (...) Porque no se casó con un indio”.

⁸ “A palavra 'indígena' diz muito mais a nosso respeito do que a palavra 'índio'. Indígena quer dizer originário, aquele que está ali antes dos outros”, esclarece Daniel Munduruku (ROSSI, 2019). Vale também trazer De La Cadena (2004: 16), que explica que “por el momento, los movimientos indígenas en América Latina utilizan esa etiqueta (indio) con poca frecuencia y prefieren reivindicar la indigenidad usando nombres de identidades colectivas locales: aymara, quechua, ashaninka, maya, nahua, por nombrar unos pocos”. Quando dito no filme, por ela ou por personagens ligados a uma Violeta que falece em 1967, respeitamos o termo falado. Quando usado no artigo, considerando a crítica de Munduruku, usamos indígena.

⁹ No original: “la desindianización es el proceso mediante el cual los cusqueños de la clase trabajadora han reproducido el racismo, al mismo tiempo que lo han enfrentado. (...) Concebida de este modo, la desindianización no implica deshacerse de la cultura indígena (...). Tampoco significa 'asimilarse' y, por tanto, desaparecer en términos culturales (...). Por el contrario, es a través de una activa desindianización como los cusqueños subalternos han redefinido las nociones esencialistas de cultura, al sustituir las creencias regionales en identidades fijas por grados infinitos de fluidas 'indianidades' o 'mesticidades’”.



Embora seu foco seja na região de Cusco, o termo é abraçado por outros autores, como Stavenhagen (2010), para abordar a consolidação do termo “índio” como pejorativo e, sobretudo, ligado a práticas racistas, que tornam os indígenas não só vítimas, como também agentes de preconceito – uns com os outros. Essa desindianização, não custa lembrar, é fruto sobretudo das ações praticadas contra os povos originários, que foram:

(em ordem estritamente alfabética, não temporal nem exaustiva) agredidos, atacados, catalogados, civilizados, convertidos, demonizados, descritos, desumanizados, despojados, discriminados, escravizados, estudados, evangelizados, excluídos, explorados, extinguidos, imaginados, incompreendidos, marginados, massacrados, nomeados, perseguidos, satanizados, submetidos, subordinados... (STAVENHAGEN, 2010: 171).¹⁰

Antes de Violeta ser apresentada como cantora e compositora no filme, ela tem exaltado um currículo artístico que extrapola a música e, principalmente, cultiva uma relação com os agredidos, atacados, discriminados, escravizados, massacrados, etc. Esse trecho introdutório é essencial também pelo que vemos enquanto Violeta frisa sua identidade e orgulho indígena: a imagem que precede a declaração celebratória, agora com um filtro monocromático, é dos olhos da artista. O plano é distinto do usado na abertura, mas repete a ênfase no olhar. O enquadramento seguinte à mirada de Violeta, que ocorre ainda enquanto acompanhamos o diálogo mencionado, é de quem supomos ser sua mãe e seu pai. A suposição se confirma no desenrolar das cenas seguintes, quando ela fala sobre o maior legado deixado por ele, que tudo perdeu em uma mesa de pôquer – quase tudo, aliás: a Violeta seu pai deixou o violão. Com a opção de lamentar a jogatina do senhor Nicanor, ela prioriza reconhecer a dimensão do instrumento que herdou dele.

A ocupação da Araucanía, episódio de maior importância na história nacional do século XIX, não ocupa sequer três linhas dessas histórias gerais. O massacre de índios que levou ao avanço do exército chileno para além de Bio-Bio confrontava o mito da origem de nossa nacionalidade. Era como

¹⁰ No original: “(en orden estrictamente alfabético, no temporal ni exhaustivo) agredidos, atacados, catalogados, civilizados, convertidos, demonizados, descritos, deshumanizados, despojados, discriminados, esclavizados, estudiados, evangelizados, excluidos, explotados, extinguidos, imaginados, incomprendidos, marginados, masacrados, nombrados, perseguidos, satanizados, sometidos, subordinados...”.



assassinar o ancestral. Passado glorioso e presente silenciado têm sido as características do tratamento contemporâneo da questão indígena, originada no mesmo momento em que ocorre a Independência do Chile (BENGOA, 1985:149).¹¹

Convoca-se Bengoa a essa altura por duas razões: a primeira é elucidar que o Chile não foge à regra do continente no que diz respeito ao massacre de povos originários. A segunda é pelo autor mencionar aí duas das 16 regiões que subdividem a nação, as vizinhas Araucanía e Bio-Bio: elas estão geograficamente logo abaixo de Ñuble, onde nasceu e passou a infância Violeta Parra, região por onde inevitavelmente se passa para chegar até a – ou vindo da – capital Santiago. Para ser mais específico, a obra de Bengoa menciona ainda “*Batallón Ñuble*” (*ibid.*: 280) e “*batallón movilizado Ñuble*” (*ibid.*: 299) – ligados inclusive a Gregorio Urrutia, “o Colonizador da Araucanía”, mencionado na *Memória do Comandante em Chefe do Exército do Sul, sobre o último levante de indígenas* (*ibid.*).¹² Em outras palavras, a Ñuble de Violeta esteve longe de ser um lugar incólume à matança sofrida pelos indígenas.¹³

***Gracias a la vida*¹⁴ (que “no es una fiesta”)**

Uma especificidade do longa-metragem de Andrés Wood é não se basear apenas em uma obra literária, neste caso a escrita por Ángel Parra, filho da cantora e assessor artístico do filme (VILCHES, 2013: 64).¹⁵ Do que já vimos até agora em cinebiografias musicais latino-americanas mais ou menos contemporâneas a esta, como

¹¹ No original: “*La ocupación de la Araucanía, episodio de la mayor trascendencia en la historia nacional del siglo XIX, no ocupa ni tres líneas de estas historias generales. La matanza de indios que implicó el avance del ejército chileno más allá del Bio-Bio, se enfrentaba al mito de origen de nuestra nacionalidad. Era como asesinar al ancestro. Pasado glorioso y presente silenciado, ha sido la característica del tratamiento contemporáneo de la cuestión indígena, originado en el mismo momento en que se produce la Independencia de Chile*”.

¹² No original: “*El Colonizador de la Araucanía*”, mencionado na “*Memoria del Comandante en Jefe del Ejército del Sur, sobre el último alzamiento de indígenas*”

¹³ “No Censo de 2017 o percentual de pessoas que se declarava pertencente a algum povo originário chileno foi de 12,8%, mais de 2,1 milhões de pessoas. Destes, 79%, ou mais de 1,7 milhão, se considera de origem mapuche” (AZEVEDO, 2018). O artigo não pretende fazer um levantamento das etnias indígenas presentes no Chile, mas sim, entendendo a relevância mapuche, e entendendo a proximidade da etnia majoritária presente no país com (a) a região onde Violeta cresceu (Ñuble) e (b) a capital Santiago, trazer um mínimo de contexto histórico por trás da biografada e da relação dela com os indígenas chilenos.

¹⁴ *Gracias a la Vida* é uma das músicas mais populares de Violeta Parra, inclusive a mais reproduzida da cantora no Spotify, com mais do dobro de reproduções (14.079.951 x 6.653.137) da segunda, *Volver a los diecisiete*. Mesmo com essa popularidade, a canção só vai aparecer nos créditos finais. Em uma das versões do filme que circula em *torrents* na internet, sem os créditos finais, ela nem aparece.

¹⁵ Algo mais ou menos parecido dentro desta pesquisa (cinebiografias musicais do século XXI), com um filme se baseando em uma obra literária escrita por alguém da família, se dá em *Cazuza – O Tempo não para* (2004, Sandra Werneck), baseado no livro escrito por Lucinha Araújo, mãe do cantor. Na prática, porém, a abordagem política de *Violeta se fue a los cielos* parece, a esta análise, muito mais incisiva.



as de Tim Maia (*Tim Maia*, 2014), Elis Regina (*Elis*, 2016), e especialmente as de Gilda (*Gilda – No me Arrepiento de Este Amor*, 2016) e Rodrigo (*El Porto – Lo Mejor del Amor*, 2018), há um destaque especial à performance dos atores nos shows, diferentemente do que a narrativa e a encenação privilegiam aqui. O longa sobre Gloria Trevi (*Gloria*, 2014) trilha outro caminho, mas é pelo viés criminal. Se formos para aquelas cinebiografias musicais que antecederam *Violeta se fue a los cielos*, o padrão do qual o longa chileno foge também se repete, em doses razoáveis, em *Luca Vive* (2002), *Cazuza – O Tempo não Para* (2004) e mesmo em *2 Filhos de Francisco* (2005).¹⁶

Um exemplo que contribui para ilustrar a diferenciação que persiste na obra foco deste artigo, mesmo uma década depois: Violeta é ovacionada no seu primeiro momento como cantora, mas é em um parêntese no meio desta cena – que acontece após o início e antes do fim da canção – que está a chave para conhecer o arco narrativo e o foco principal da obra. A protagonista diz querer seguir carreira solo, o que leva sua irmã, Hilda Parra, à dúvida sobre o poder das músicas antigas que estão no repertório, músicas que, ainda de acordo com a irmã, que a chama carinhosamente de Viola, não animam a festa. Paira no ar um clima fraterno, mas este não impede uma firme resposta de Violeta: “*a vida não é uma festa*” (VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS, 2011).¹⁷

Importante frisar ainda os versos que ela canta imediatamente após esta fala: “eu voltei para Santiago / sem compreender a cor / com que pintam a notícia, quando o pobre diz não”¹⁸. O “*pobre (que) diz não*” está na segunda canção do filme cantada por Francisca Gavilán, encarnando uma Violeta que se mostra também atriz:¹⁹ é essencial perceber texto e subtexto dessa peça atuada e cantada, que sintetiza muito do que a obra quer dizer através das palavras da irmã, Hilda Parra. “Na cruz está pregado o povo e todos levamos uma coroa de espinhos (...). Cristo, por favor, te imploramos, volta à terra, a defender o perseguido, a mulher indefesa. Castiga os poderosos com o flagelo de Deus”²⁰. As palavras são seguidas por um silêncio e uma criança, que carrega uma placa escrita “*fin*”.

Na apresentação do filme, primeiro vem a artista e cidadã indígena; depois aparece a cantora que defende os menos favorecidos. Quando Violeta encena, a

¹⁶ Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado, iniciada há pouco mais de um ano, que tem como objeto de estudo as cinebiografias musicais latino-americanas no século XXI.

¹⁷ No original: “*la vida no es una fiesta*”.

¹⁸ No original: “*me volví para Santiago / sin comprender el color / con que pintan la noticia, cuando el pobre dice no*”. O trecho é parte da canção *Y arriba quemando el sol*, interpretada em uma tenda de operários da mineração, em clara crítica ao sistema que os deixa sob condições precárias e um sol escaldante.

¹⁹ A referência aqui é à *Familia Parra* (1945-54), “caravana itinerante que percorria o Chile com apresentações musicais e cênicas, apegado a temáticas que sempre valorizavam a cultura, religião e o folclore de seu país” (SOUZA, Leandro de; LEÓN, Ítalo, 2021).

²⁰ No original: “*En la cruz está clavado el pueblo y todos llevamos una corona de espinas (...). Cristo, por favor, te lo imploramos, vuelve a la tierra, a defender al perseguido, a la mujer indefensa. Castiga los poderosos con el azote de Dios*”.



coerência é mantida: o desejo da peça é o retorno de um Cristo que volta para castigar, com o “flagelo de Deus”, os poderosos.

Ao ser indagada sobre sua ciência a respeito do comunismo na Polônia, ela responde que aceitou o convite para tocar lá precisamente por isso. “Você é comunista?”, é a fala que vem do entrevistador, que escuta de Violeta: “não, de jeito nenhum. Quem te disse isso? Olhe, eu sou tão comunista que, se eu tomasse um tiro, meu sangue sairia vermelho”. O sarcasmo ambíguo é retribuído pelo entrevistador com um “o meu também”, e finalizado com um aperto de mãos, proposto por ela: “que bom, companheiro!”²¹. Pode-se interpretar como subtexto da postura irônica de Violeta: ser comunista é uma questão de humanidade.

Essa visão, todavia, não é dominante: há um enorme descompasso entre o que Violeta deseja e o que ela recebe do mundo. Quando vai a Paris, em teoria, não faltam razões para celebrar: vai se apresentar em um lugar que é sinônimo de cultura e vizinho ao país de onde vem seu parceiro, o suíço Gilbert, com quem ela divide os palcos e a vida. Na França, contudo, a teoria não se materializa em realidade. Enquanto canta, muitas pessoas pouco prestam atenção a ela, que tem de lidar com uma galinha transitando incômoda entre o público, que interage mais com a ave que com Violeta. A cantora então intervém, sublinhando que eles pagaram por um espetáculo, que devem respeitar os artistas e fazer silêncio enquanto o show acontece. O convívio de Violeta com o seu entorno, a relação entre dar e receber, entre satisfações e decepções, começam a ficar mais desequilibrados – o descompasso vai aumentando.

A primeira imagem depois desse show, bem ilustrativa, é de um gavião. A cena posterior ao voo desse predador é uma discussão da protagonista com Gilbert, com quem a relação começa a desandar. A música que começamos a escutar depois disso é *El Gavilán*, especificamente o trecho em que ela diz “*Minha vida, minha vida, eu te amo*”²². A música fala da vida já no passado: “eu te amei” – portanto, é natural pensar, não te amo mais. O amor que Violeta tem pela vida vai se esvaindo na metrópole europeia, onde ela canta *El Gavilán*, o pássaro caçador que aparece logo após o show onde Violeta fala de dinheiro com o público. O gavião e a cidade rica, como veremos adiante, para ela representam muito bem o capitalismo.

Em *Volver a los diecisiete*, a seguir, temos situações muito simbólicas. Já se escutam os primeiros acordes da música quando Violeta é questionada, como artista

²¹ No original: “- ¿Usted es comunista?
- No, para nada. ¿Quién le dijo eso? Mire, yo soy tan comunista que, si me pegara un balazo, me saldría la sangre roja.
- A mí también.
- ¡Qué bueno, compañero!”.

²² No original: “*Mi vida, mi vida, yo te quise*”.



multifacetada, qual forma de expressão escolheria, se tivesse que selecionar apenas uma: “Eu escolheria ficar com o povo, é o povo que me motiva a fazer todas essas coisas”²³. Ainda em *Volver a los diecisiete*, vemos sua interpretação em dois palcos: o primeiro, montando e cantando em uma tenda que se assemelha a um circo, um ambiente sem grandes luxos; o segundo, contrastando com a outra locação, Santiago, com uma atmosfera luxuosa e frequentada pela classe mais abastada. A frase, “nossas esposas, que excepcionalmente vieram hoje”²⁴, que está na fala do mestre de cerimônias, traz um indício da visão de mundo daquela Santiago: embora lembre, de início, a importância para o Louvre de duas pessoas – Leonardo da Vinci e Violeta Parra –, o ambiente não disfarça o machismo. Após o show de Violeta, o apresentador agradece e diz que, se ela quiser comer algo, pode ir à cozinha. “Quem você acha que está mandando para a cozinha?”, rebate a cantora, que depois sai pelo público, homens e mulheres com trajes elegantes e pomposos a escutarem dela, várias vezes, “surdo!”²⁵. Esse show é simbólico por ser um padrão do filme: suas apresentações, no longa, são cheias de percalços (Santiago, Paris), ou são para poucas pessoas (na tenda). O maior público acontece na Polônia – à época, um país, na visão do entrevistador e de Violeta, comunista.

Paris e Santiago, distantes do comunismo, dão sinais: o caminho da protagonista é o de alguém que cansou. Sua vida e seus shows vão acumulando desencaixes, desajustes, feridas, cicatrizes, traumas. Sua energia e sua paciência vão perecendo – mesmo sendo ela alguém que reconhece, como dito anteriormente: “a vida não é uma festa”. Ela cansou, inclusive, de tentar um mundo mais próximo daquele que o show na Polônia (do filme) propõe: uma plateia cheia, com centenas de pessoas, respeitadas com um espetáculo de uma mulher que ali “representa um país distante que se chama Chile”²⁶. Já próxima de seus últimos dias, em emblemática cena com o prefeito de La Reina (Fernando Castillo Velasco, interpretado por Marcial Tagle), Violeta aceita um carro, uma casa, um poema, qualquer coisa pela pintura que ela fez: só não aceita dinheiro. Ele pergunta, algumas vezes, se ela já comeu, como quem desconfia da saúde da artista, como quem desconfia que a ela falta o básico. A pergunta reiterada faz Violeta irritar-se e pegar um caldeirão cheio de comida, oferecendo um pouco a ele. Como quem

²³ No original: “yo elegiría quedarme con la gente”, “es la gente es la que me motiva a hacer todas estas cosas”. Essas palavras, como acontecem, no longa reproduzem o que Violeta disse para a televisão suíça, em 1964 (VILCHES, 2013: 68).

²⁴ No original: “Nuestras esposas, que excepcionalmente vinieron hoy”.

²⁵ No original: “¿A quién cree que está mandando a la cocina? (...) ¡Sordo!”.

²⁶ No original: “representa un país muy lejano que se llama Chile”. Violeta Parra, bom frisar, não é a primeira mulher chilena a ter um reconhecimento mundial e pouca generosidade interna – Gabriela Mistral (1889-1957), escritora, educadora, diplomata e feminista, venceu o Nobel de Literatura em 1945 e, de acordo com Vilches (2013: 64), assim como Violeta, foi “apreciada desdeñosamente por el Estado Chileno”.



é incapaz de entender a lógica daquela personagem, o prefeito pega a carteira, esboça pegar um dinheiro, mas escuta dela: “não, guarde seu dinheiro”²⁷.

O mundo que Violeta deseja entra, novamente, em forte colisão com a realidade que ela encontra no seu Chile, um país colonizado, outrora parte da coroa espanhola, ligado a um Império. Azoulay faz questão de se referir a “direitos imperiais” e “declarações imperiais” quando trata do contexto em que surgem e se aplicam os direitos humanos – e parece ser também essa lógica que Violeta confronta na cena.

Essas declarações imperiais [de direitos humanos] ocultam a destruição que seus autores perpetraram (mais brutalmente, embora não exclusivamente) em colônias longínquas, reduzindo a ideia de direitos à proteção das necessidades e da existência das pessoas à forma de uma necessidade econômica. À medida que as pessoas foram desenraizadas e seus mundos arruinados, uma universalidade abstrata de direitos originou-se desse estado de quase ausência de mundo. As declarações existentes de direitos humanos são a materialização dos direitos imperiais. Eles podem fornecer às pessoas alguns direitos apenas porque aqueles que gozam de direitos imperiais foram capazes de primeiro privar essas pessoas dos direitos de que gozavam e, em segundo lugar, porque essas pessoas que foram forçadas a migrar para novos lugares também tiveram o acesso negado aos direitos de outras naquelas comunidades (2019: 426).²⁸

Aquele político, homem branco de terno, é a personificação do direito imperial, que na prática funciona como privilégio. Ele é o capital financeiro, “europeizado”, adaptado à realidade que foi imposta, sem o consentimento prévio do originário – daquele que esteve ali antes dos outros, antes dos que são como aquele político. Já Violeta, especialmente mas não só nessa cena, é a tentativa de resistência de quem teve seu mundo destruído – não em um sentido literal, mas que vive a “privação do direito de experimentar o mundo como um lugar inquestionável, já que mesmo o mais

²⁷ No original: “no, guarde su plata”.

²⁸ No original: “These imperial declarations conceal the destruction that their authors perpetrated (more brutally, though not exclusively) in faraway colonies, reducing the idea of rights to protection of people’s needs and their existence to the form of an economic necessity. As people were uprooted and their worlds ruined, an abstract universality of rights originated from this state of near-worldlessness. Existing declarations of human rights are the materialization of imperial rights. They can provide people with some rights only because those who enjoy imperial rights were able to first deprive these people of rights they enjoyed, and second, as these people who were forced to migrate to new places were also denied access to the rights of others in those communities”.



desposuído nunca parou de se envolver com o mundo, labutando e improvisando para criar um lugar para se viver” (AZOULAY, 2019: 432)²⁹. No caso de Violeta, e no caso de centenas de milhares de pessoas cujas formas e lógicas de existência foram raptadas, pode-se estar em um lugar, ter-se uma terra, mas a prática cotidiana é de ilusão – seu cosmos *ya no existe*.

“Yo no tengo dónde estar”

A decepção com a impossibilidade de seu mundo, no sentido de cidadã coletiva, coincide com o sentimento causado pela distância afetiva e física de Gilbert. Violeta, uma personagem com força criativa, capacidade de levantar-se contra injustiças, de impor-se diante de preconceitos e não aceitá-los é, simultaneamente, a mesma pessoa que dedica muita atenção a quem não se dedica a ela. Fragiliza-se, humaniza-se aí a personagem no lugar do amor e da carência carnal. A crítica pode mencionar mais uma construção de personagem feminina fragilizada diante de seu parceiro, incapaz de assumir sua potência como sujeito, reflexo de um filme dirigido por um homem baseado em um livro escrito por outro. É oportuno interrogar, ainda, o motivo de tanta atenção a um único homem tendo Violeta a biografia que tem e sendo ela, no próprio filme, alguém que diz ter se casado duas vezes e se apaixonado cinco: cinco milhões de vezes. Uma interpretação mais direcionada pode, inclusive, crer que a saudade de Gilbert é das forças motrizes do desfecho da vida de Violeta. Esta análise reconhece essas interpretações, mas ressalta outra perspectiva, com pistas que o próprio longa dá.

Como já frisado, o filme se apresenta a partir do olhar. A essa altura, primeiro o longa retoma os olhos da protagonista, seguidos pelo olhar de uma galinha, que é precedido pelo voo de um gavião – essas são as três imagens que ilustram o raciocínio a seguir: uma interpretação, oferecida pela própria Violeta, da mensagem da música.

O gavião é o macho e protagonista desse balé. A galinha representa a mulher, também de primeira ordem, mas essa personagem é sofrida, aquela que resiste às consequências do gavião, com suas garras e maus sentimentos. Que também seria o poder e o capitalismo todo-poderoso. Como você vê, o tema é amor. O amor que nem sempre constrói,

²⁹ No original: “I take Arendt’s idea of worldlessness to mean deprivation of the right to experience the world as one’s unquestioned place, as even the most dispossessed never ceased to engage with the world, toiling and improvising it to create a place to live within”.



que quase sempre destrói e mata. (VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS, 2011).³⁰

Esse ponto de vista, em diálogo com o mundo que Violeta defende, soa questionável e talvez até incoerente: afinal de contas, ela reproduz uma analogia que reconhece o masculino como sujeito protagonista, enquanto o feminino é sofrido. A proposta aqui, todavia, salienta outros dois pontos. Primeiro: uma personagem, como qualquer ser humano, pode ter suas incongruências, demonstrar uma postura que vai para o lugar da produção e da transgressão, enquanto, em outros instantes, também reproduz e perpetua um discurso conservador e um comportamento frágil – é humana. Além disso, embora a descrição dela possa ser reducionista, é uma ideia que liga o masculino e o capitalismo à destruição, ao assassinato: não se pode dizer que é uma visão apenas ingênua ou simplista, ela é também crítica – especialmente se pensamos no desfecho do longa.

Quando Violeta vem interpretar a música-testamento, *El Gavilán*, ela justifica que “este balé tem que ser cantado por eu mesma, porque a dor não pode ser cantada por uma voz acadêmica, uma voz de conservatório. Tem que ser uma voz sofrida, como a minha, que venho sofrendo há quarenta anos”³¹. Ou seja, o filme acentua aí o óbvio que já vinha tentando mostrar: acompanhamos uma história com grandes percalços e, a biografia da estrela nos indica, um fim provavelmente terrível. A depender do desenvolvimento da personagem, o longa poderia se aproximar da tragédia (se sublinhando essas virtudes) ou do melodrama (se destacando também o que há de mundano na biografada)³², de história tão rica na América Latina (cf. OROZ, 1992). Mas, embora a Violeta do filme ofereça possibilidades para os dois caminhos, o desfecho da obra parece querer negar ambos.

O encerramento mostra Violeta cantando, tocando e sendo ovacionada. O som, todavia, nos leva a escutar “os trovões soam já / eu não tenho onde estar” e, para finalizar, “gavião, gavião, estou morrendo, gavião”³³. Os aplausos coincidem com um

³⁰ No original: “*El gavilán es el personaje masculino y principal de ese balé. La gallina representa la mujer, también de primer orden, pero ese personaje es sufrido, el que resiste a las consecuencias del gavilán, con sus garras y malos sentimientos. Que también sería el poder y el capitalismo todo poderoso. Como ve el tema es el amor. El amor que ni siempre construye, que casi siempre destruye y mata*”.

³¹ No original: “*Este balé tiene que ser cantado por mí misma, porque el dolor no puede ser cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida, como la mía, que llevo sufriendo cuarenta años*”.

³² Len Ang (1985) afirma que o melodrama propõe uma estrutura de sentimento trágica adaptada à vida comum, ou seja, não se trata mais de personagens grandiosos como na tragédia, mas utiliza-se da mesma tática que leva o horror e busca a piedade. Essa estrutura, para Williams (2014), pode ser vista como uma tragédia democratizada, isto é, capaz de suscitar compaixão e terror, mas protagonizada por personagens sem grandes traços heroicos, mais mundanos.

³³ No original: “*Truenos suenan ya / Yo no tengo dónde estar (...) gavilán, gavilán, que me muero, gavilán*”.



canto que reconhece não ter onde estar e que, em conversa com o gavião, morre. Outras imagens da plateia em êxtase se mesclam a imagens de irmãos, do pai e da mãe, sentados, sem alegria. Deles, sem entusiasmo, voltamos aos aplausos que seguem acontecendo em uma tenda pequena, com um público feliz, onde está Gilbert. A partir dessa última descrição, mencionamos que, na hora da morte, o seu ex-parceiro é apenas mais um fã a quem ela agradou: ele não aparece como família, ou com um enquadramento apenas para ele, diante de Violeta. Outro ponto é o contraste – o contentamento do povo que a ovaciona coexiste com o desânimo dos seus familiares, daqueles que são mais próximos dela.

A complexidade da cena vai além – pensemos em outra montagem paralela que o longa nos proporciona: Violeta canta / o *gavilán* ataca a *gallina* / Violeta é aplaudida de pé / o predador-macho acaba com a presa-fêmea. São acontecimentos em épocas e lugares diferentes que, sobrepostos, levam a uma ambivalência. A letra dessa música significa para a compositora, também, uma potência destrutiva, mas ela segue tocando, cantando e sendo aplaudida. A junção dessas imagens e sons, mais que buscar uma aderência do público espectador a Violeta, complexifica a personagem a partir da obra e das intenções dela. A escolha estética não é (apenas) narrativa, e sim discursiva. No lugar da montagem invisível, da estética transparente dominante, vem a montagem intelectual. Em vez de catarse fruto da purgação das emoções, ligadas ao terror e à compaixão, prioriza-se a interpretação crítica. Violeta, apesar do reconhecimento, não tem onde estar, não consegue sair das garras do predador. Ela morre de capitalismo e patriarcado – eis outra interpretação possível deste número final.³⁴

De acordo com o que o longa propõe, pode-se verificar ali, em algum grau, a tentativa de “tornar visível a produção de vidas descartáveis” (Hartman, 2020: 29) e de, no seu desfecho, frisar a tragédia que pode acometer mesmo uma estrela, se essa estrela é uma personagem cuja ideia de vida está em desajuste com o que ela encontra, se essa estrela não tem acesso ao mundo que ela gostaria de ter, se ela tem demasiadas características em comum com as pessoas cujas vidas tendem ao descarte. Entende-se, claro, que as vidas a que a pesquisadora estadunidense se refere são aquelas que foram produzidas como descartáveis no “tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História” (*ibid.*: 29) e sob nenhuma hipótese este rabisco pretende apagar

³⁴ Patricia Cuevas Estivil (2018: 339), em tese que aborda a obra de Violeta Parra, diz que “o patriarcado, o capitalismo e o colonialismo são o mesmo inimigo” (no original: “*el patriarcalismo, el capitalismo y el colonialismo son el mismo enemigo*”). Há uma possibilidade de relacionar o gavião e a galinha à *cueca*, tradicional dança chilena, baseada na ideia de que o homem deve bailar para conquistar uma mulher e que tem, como uma das origens possíveis, a postura do galo diante da galinha. Cuevas Estivil e Violeta Parra, em trechos de entrevistas transcritas para a tese, chegam a fazer uma associação possível – a diferença é que, no filme, estamos diante de um macho diferente: não um galo, e sim um gavião predador.



as especificidades das dores, dos preconceitos e das crueldades vividas pelos descendentes de escravizados provenientes da África – especialmente no Brasil. Arriscamos, porém, agregar muitos dos ancestrais indígenas de Violeta Parra a essas “vidas descartáveis” – ancestralidade, vale lembrar, que o longa sinaliza como importante na apresentação da cantora antes, inclusive, de seu primeiro número musical: ancestralidade também ligada a um genocídio (parcialmente) documentado.

Dentro das cinebiografias musicais latino-americanas deste século a que tivemos acesso até agora, esta é a aquela que, de longe, mais se dedica a um canto com uma finalidade que transcende o deleite estético, o prazer sonoro. É o filme que mais abraça a canção a serviço de uma causa não relacionada, prioritariamente, com musicalidade. As palavras cantadas e ditas por Violeta externam sua visão crítica ao capitalismo, que ela trata com sarcasmo no início e como assassino no final. As experiências positivas da cantora são onde o dinheiro menos circula: na Polônia e na sua tenda para poucas pessoas, as apresentações são um sucesso – aí ela se sente bem.

A Violeta do filme pode, enfim, ser lida como alguém que canta o já mencionado “pobre (que) diz não”, que fala de “histórias que não podemos conhecer e que nunca serão recuperadas” (*ibid.*: 30), de uma história que, em alguma medida, também é a dela.³⁵ Ela não tem a pretensão de ser a porta-voz dos desassistidos, pobres e índios que ela menciona na narrativa, não quis cantar pelos pobres, e sim para eles e com eles.

Ela deve ser ainda reconhecida em sua potência contextual: na América Latina que já lidava com os anos de chumbo,³⁶ Violeta se orgulha de ser ligada a uma etnia discriminada em seu país e se vangloria, em ações e canções, de ser uma comunista. Ao ter a possibilidade de ascender economicamente, esquecer suas origens ou se afastar daqueles que social, cultural e etnicamente estão mais próximos dela, Violeta não quis deixar de ser Viola. Ela confronta a insensibilidade machista dos abastados da capital federal, levanta-se contra o desrespeito dos parisienses, e consegue ser a primeira artista latino-americana (de qualquer gênero) a ter uma exibição solo no museu do Louvre. Importante trazer, inclusive, o subtítulo do livro base para o filme em que essa passagem é mencionada: *La batalla del Louvre* (PARRA, 2018: 132). Esse é o

³⁵ É tentador, e seria bem compreensível, trazer aqui a expressão que marcou a intérprete de uma das mais famosas versões de *Gracias a la Vida*, Mercedes Sosa (1935-2009), *La Negra*, conhecida como “*la voz de los sin voz*” (LÓPEZ, 2019). Duas razões, porém, levam-nos a evitar o termo. A primeira é que falar por alguém, ser considerada ou autodenominar-se porta-voz, com o passar do tempo, passou a ser uma atitude revista e mais questionada. A segunda, e mais importante, é que, no filme, não há nenhum indício claro de que Violeta tinha a pretensão de ser líder, embaixadora, representante-mor de algum grupo, inexistente um sinal evidente de que ela desejava falar por aqueles que não tinham voz.

³⁶ Violeta Parra morre em 1967. A essa altura, Nicarágua (1936-79), Paraguai (1954-90), e Brasil (1964-84) já vivem sob ditaduras. Em 1976, menos de dez anos depois, estão também sob ditadura: Argentina (1976-83), Peru (1968-80), Uruguai (1973-85) e o próprio Chile (1973-90).



caminho do longa, de uma guerreira. Uma guerreira em desespero, que sucumbe, mas não antes de deixar um enorme legado – que vai de Víctor Jara³⁷ a Nano Stern – que segue vivo.

A profecia não está lá?

Oporto Valencia (2011: 88) frisa que a estrutura interna da ficção de Andrés Wood se articula a partir de uma canção, e que o filme tem uma forma circular também do ponto de vista sonoro – a música de abertura é a mesma do desfecho: *El Gavilán*. A autora argumenta que o longa realiza uma série de omissões, reduções e alterações da vida da artista que não guardam relação com a dimensão profética de *El Gavilán*, ligada ao prenúncio do fascismo no Chile, e critica também a forma como é apresentada a morte de Rosita – uma filha de Violeta que falece ainda bebê – (*ibid.*: 99), o que pede um retorno desta análise à Polônia. Naquele país, Violeta canta *El Sacristán*, que termina com a melodia liderada por ela e entoada pelo público, mas é essencial pontuar que começam a aparecer, nessa canção, imagens de um neném. Esse ser tão vulnerável se mostra sozinho na cama, imediatamente antes de um olho voltar à tela e de, na sequência, Violeta tocar sua segunda música, agora em solo polonês: *En los Jardines Humanos*. Quando o ritmo dessa canção se acelera, repetindo-se o texto “como uma pomba branca”,³⁸ o menino Ángel Parra corre com o bebê nos braços. As duas velocidades estão em sincronia até que param súbita e simultaneamente: o rosto angustiado de Ángel mira o extracampo e, no mesmo instante, a voz de Violeta cessa – algo aconteceu com o recém-nascido. Quando ela volta a cantar, a imagem logo a mostra solitária e aos prantos, escutando de seu filho sobrevivente: “Rosita foi ao céu, como uma pomba branca” (*ibid.*).³⁹ O que o cristianismo vê como símbolo da paz é, ao mesmo tempo, para a Violeta exposta em *En los Jardines Humanos*, o símbolo da perda. A própria Violeta poderia perguntar: qual paz é possível sem perda?

Ao ser questionada, na entrevista, sobre uma eventual culpa pela morte da filha, a resposta é enfática: culpado é quem rouba, quem humilha, quem mata. Oporto Valencia (2011: 99) acrescenta que Violeta diz “lacônica e friamente, que ficou mais dois anos na Europa, ignorando assim a complexidade de uma situação extremamente dolorosa”, e vai além:

³⁷ Curioso notar como há um artigo de Alejandro Escobar Mundaca (2012: 7) que reconhece um “*encuentro con Víctor Jara*” na música *Volver a los diecisiete*. Embora seja um cuidadoso estudo, com identificações precisas inclusive de cada canção, não conseguimos ver Víctor Jara ali – ou em qualquer outro instante do filme.

³⁸ “E se aninha nos portos, como uma pomba branca”. No original: “*Y va anidando en los puertos/ como una paloma blanca, como una paloma blanca, como una paloma blanca*”.

³⁹ No original: “*Rosita se fue a los cielos, igual que paloma blanca*”.



“o objetivo desse modo de apresentação, seria compreensível concluir, é estabelecer que o custo do sucesso de Violeta foi a morte de sua filha, sem problematizar outros aspectos desse trágico acontecimento, como a responsabilidade de quem deveria estar cuidando de Rosita: Arce, o pai”.⁴⁰

Este artigo concorda em parte com essas observações. O motivo da discordância está na canção que vem a seguir no longa, com uma imagem que destaca apenas Francisca Gavilán interpretando *Rin del angelito*: “*já se vai para o céu aquele querido anjinho / orar pelos avós, pelos pais e irmãozinhos*”.⁴¹ Violeta pode até verbalizar que não sente culpa, parecer fria e lacônica, mas segundos depois se manifestam, em canção, a saudade e o desejo do melhor pela filha que não tem mais vida. Violeta canta, na mesma *Rin del Angelito*, que “quando a carne morre, a alma busca seu centro / no brilho de uma rosa ou de um peixe novo”.⁴² Não custa lembrar que seu filho, que correu com Rosita tentando salvá-la em vão, termina o texto que recita para Violeta com um “*yo te amo mucho, mamá: tu hijo, Ángel*”. Nem ele a culpa: pelo contrário, apesar da pouca idade e da dor extrema, oferece compaixão. De acordo com a visão deste texto, não dá para encaixá-la na prateleira caricatural da mãe fria e ausente.

Quando retorna a música em torno da qual o filme se estrutura, a melodia traz também novas habilidades de Violeta – pintora e tapeceira. Ao apresentar sua obra a uma espécie de pré-curador do Louvre, ela lembra que sua tapeçaria se chama *Contra a Guerra*: “no meu país”, diz a artista, em francês, “há muitas desordens políticas, mas não posso protestar. Então, com meu quadro, posso protestar” (VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS, 2011).⁴³ Violeta expõe no Louvre em 1964, nove anos antes do início da ditadura (1973-1990) de Pinochet, mas Oporto Valencia (2011: 116), acredita que diretor e roteiristas “preferiram omitir essa dimensão histórica, profética, social e coletiva encarnada, mutilando assim o alcance da vida e da obra de Violeta e, com isso, fechando

⁴⁰ No original: “(Violeta) responde lacônica y fríamente, que se quedó dos años más en Europa, desrealizándose así la complejidad de una situación en extremo dolorosa. (...) Casi se diría que el objetivo de este modo de presentación es establecer que el costo del éxito de Violeta fue la muerte de su hija, sin problematizar otros aspectos de este trágico hecho, como la responsabilidad de Arce, a cuyo cuidado había quedado aquella”.

⁴¹ No original: “ya se va para los cielos ese querido angelito / a rogar por sus abuelos, por sus padres y hermanitos”.

⁴² No original: “cuando se muere la carne, el alma busca su centro / En el brillo de una rosa o de un pecesito nuevo”.

⁴³ No original ela fala em francês. Na cópia do filme a que tivemos acesso, a legenda vem embutida em espanhol: “Esta arpillera se intitula Contra la Guerra. En mi país, hay muchos desordenes políticos, pero no puedo protestar. Entonces, con mi cuadro, puedo protestar”.



a possibilidade de ampliar a compreensão sobre ela, para além do senso comum”.⁴⁴ Ora, quase uma década antes do golpe de 11 de setembro de 1973, Violeta já fala de desordens políticas e que não pode protestar. Não seria esse um indício fílmico, talvez discreto e rápido, mas também claro e profético, de um regime “sob a égide fascista” (*ibid.*: 99) que o Chile viveria com Pinochet? A soma das repetições de *El Gavilán*, aliada à interpretação que Violeta frisa daquela música e à toda a construção da personagem principal, não são elementos suficientes para acreditar em um tom profético da música?

Considerações finais

Aqui tentou-se mostrar especificidades da cinebiografia *Violeta se fue a los cielos* (2011), especialmente dentro do contexto audiovisual latino-americano. No filme, embora Violeta convoque ao palco Los Jairas, um grupo musical que “*viene de un país hermano, Bolivia*”, pouco vemos de monumentos e paisagens que remetam ao seu país natal, e menos ainda testemunhamos de um Chile urbanizado. Pouco se sabe das amizades da cantora, pouco se mostra além da personagem ensimesmada – e, todavia, tanto se mostra do que a leva a ser quem é.⁴⁵ A aproximação com a tragédia e o melodrama não chega a ser um abraço, mesmo estando nós diante da tragédia de uma (em vários aspectos) virtuosa latino-americana, de um espaço geopolítico tão relacionado ao melodrama.

Mais do que sobre a obra musical de Violeta e sua relação com o Chile, o longa é um mergulho nas ideias e complexidades da artista, por vezes transpostas nas canções diegéticas, em outras expostas nas suas conversas. É, no fundo, menos sobre o fenômeno popular no sentido macro (artista latino-americana que conquista o mundo) que sobre o ser humano em outras singularidades. Uma indígena, sim, política e radicalmente à esquerda também, mas não só. Poeta. Tecelã. Artista plástica. Atriz. Percussionista. Não é apenas uma cantora que alcança o estrelato, é também uma cidadã que transcende – e muito – a música.

Para dialogar, sugerimos provocações: com que frequência temos uma cinebiografia musical – e uma estrela – que vá para um caminho tão diverso? Quais outras biografias de astros ou estrelas reencenadas levam a sensação de uma luta tão

⁴⁴ No original: “*Wood y los guionistas prefirieron omitir dicha dimensión histórica, profética, social y colectiva encarnada, mutilando así el alcance de la vida y la obra de Violeta, y clausurando con ello la posibilidad de ampliar el entendimiento acerca de ella, más allá del sentido común*”.

⁴⁵ Um dos maiores destaques do filme, locação dos shows mais bem sucedidos, é a tenda, *La Carpa de La Reina* (La Reina é uma referência a uma das comunas, espécies de subdistritos, de Santiago). Vilches (2013: 64) diz que “um grande número de chilenos nunca soube da existência da tenda” (no original: “*Un gran sector de chilenos que nunca supieron de la existencia de la carpa*”). Dedicar tanta atenção a um espaço que, no imaginário coletivo, não tinha esse protagonismo, ajuda a entender as escolhas narrativas do longa.



frontal (não apenas por uma terra, mas também) por um outro mundo (não apenas musical)? A influência dela vai de Víctor Jara até Nano Stern, além de tantos outros, mas vale questionar: como as ideias de Violeta chegam para o povo e as pessoas que ela tanto defendeu? Seu corpo sucumbe, no ato final em si, por uma violência autoimposta, mas quantas violências aquele corpo sofreu até chegar ali? Quantas violências outros corpos como os de Violeta, mas sem o descomunal talento dela, terminam vítimas de um mundo que lhes foi tomado e agora têm que se contentar com migalhas de “direitos imperiais” disfarçados de direitos humanos?

Referências

ANG, Ien. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London: Methuen, 1985.

AZEVEDO, Wagner Fernandes. “Chile. Os povos originários entre o reconhecimento e a repressão do Estado”. In: Instituto Humanita Unisinos. 6 jul. 2018. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/580616-chile-duas-propostas-apresentadas-para-a-paz-e-o-reconhecimento-dos-povos-originarios>. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

AZOULAY, Ariella. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.

BENGOA, José. *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y XX)*. Santiago: Ediciones Sur, 1985.

CUEVAS ESTIVIL, Patricia Virginia. *Imagens poéticas e decolonização na obra de Violeta Parra*. 2018. Tese (Doutorado em Letras, em Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-graduação em Letras, em Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus Cascavel, Cascavel.

DE LA CADENA, Marisol. *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cuzco*. Lima: IEP, 2004.

ESCOBAR MUNDACA, Alejandro. “Violeta se fue a los cielos: Música en lo Audiovisual”. In: Universitat de Barcelona. Jun. 2012.

HARTMAN, Saidiya. “Vênus em dois atos”. *Revista ECO-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, 2020, p. 12–33. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

LÓPEZ, Alberto. “Mercedes Sosa, la voz de los derechos humanos y de la vida en Hispanoamérica”. *El País*, Madrid, 31 jan. 2019. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2019/01/31/actualidad/1548920585_609605.html. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.



OPORTO VALENCIA, Lucy. “El ojo muerto de Violeta: el gavilán en 'Violeta se fue a los cielos' (2011), de Andrés Wood”. *Neuma* (Talca), v. 1, 2012, p. 88–120. Disponível em: <https://neuma.utam.cl/index.php/neuma/article/view/145>. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

PARRA, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago: Catalonia, 2018. Ebook.

ROSSI, Amanda. “Dia do Índio é data 'folclórica e preconceituosa', diz escritor indígena Daniel Munduruku”. *BBC*, São Paulo, 19 abr. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47971962>. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

SOUZA, Leandro de; LEÓN, Ítalo O. R. “Um estudo comparativo entre as memórias de Violeta se fue a los Cielos, de Ángel Parra, e a versão homônima para o cinema, de Andrés Wood”. *Trem de Letras*, v. 8, n. 2, 9 nov. 2021, p. 1-21.

PARRA, VIOLETA. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/4ejp2yEDQIIJly0iFpoi5B?si=u4JynjaTRVuykVknhqhNSQ>. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

STAVENHAGEN, Rodolfo. “Las identidades indígenas en la América Latina”. *Revista IIDH*, v. 52, 2010, p. 171-190. Disponível em: <https://www.iidh.ed.cr/iidh/media/1633/revista-iidh52.pdf>. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

STERN, Nano. “Más de un millón de personas...”. 11 fev. 2020. Facebook: @nanosternoficial. Disponível em: <https://facebook.com/nanosternoficial/photos/a.405481146930/10156996168976931>. Acessado em: 11 de fevereiro de 2022.

VIDAL, Belén. “The biopic and its critical contexts”. In: BROWN, Tom; VIDAL, Belén (Orgs.). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge, 2014. p. 1-32.

VILCHES, Patricia. “Violeta se fue a los cielos de Andrés Wood: El naufragio de La Carpa de La Reina”. In: *Revista Internacional d'Humanitats*, v. 29, set-dez. 2013, p. 63-80.

VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS. Direção: Andrés Wood. Produção de Maíz Producciones, Bossa Nova Films, Wood Producciones. Chile, 2011. Digital (110min), son., cor.

WILLIAMS, Linda. *On The Wire*. Durham and London: Duke University Press, 2014.

WOLF, Mark J. P. *Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation*. New York: Routledge, 2012.

Submetido em 14 de fevereiro de 2022 / Aceito em 18 de junho de 2022.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**“Agenciamento de visibilidades e apagamentos”
Entrevista com a curadora Amaranta Cesar**

Adriano Ramalho Garrett¹

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), com dissertação sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros contemporâneos. Idealizador e editor do site Cine Festivais (cinefestivals.com.br). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Email: adriano@cinefestivals.com.br



Resumo

Entrevista com a pesquisadora e curadora Amaranta Cesar, professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). O diálogo abarca de maneira ampla o pensamento de Cesar sobre o tema da curadoria cinematográfica a partir de sua experiência à frente do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira, evento do qual é uma das idealizadoras. Entre os pensamentos expostos pela entrevistada estão a conceituação da atividade curatorial como um “agenciamento de visibilidades e apagamentos” e a defesa de um modo de programar filmes que dialogue com a noção de *poética das relações* estabelecida pelo filósofo martinicano Édouard Glissant, pontos que foram norteadores para as transformações experimentadas pelo CachoeiraDoc entre sua fundação, em 2010, e o tempo presente.

Palavras-chave: curadoria; festivais de cinema; estudos de festivais de cinema; cinema brasileiro; CachoeiraDoc.

Abstract

Interview with researcher and curator Amaranta Cesar, professor at the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB). This dialogue broadly encompasses Cesar's thinking on the subject of film curatorship, based on her experience leading CachoeiraDoc – Cachoeira Documentary Festival, an event of which she is one of the founders. Among the thoughts exposed by the interviewee are the conceptualization of curatorial activity as an “agency of visibilities and erasures” and the defense of a mode of programming films that dialogue with the notion of *poetics of relationships* established by the Martinican philosopher Édouard Glissant, points that were guiding for the transformations experienced by CachoeiraDoc between its founding year, in 2010, and the present time.

Keywords: curatorship; film programming; film festivals; film festival studies; brazilian cinema; CachoeiraDoc.



Esta entrevista foi realizada de modo online em novembro de 2019 como parte de minha pesquisa de mestrado sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros contemporâneos (GARRETT, 2020). À época não vivíamos a pandemia de Covid-19 e todos os seus desdobramentos, mas o CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira passava por uma paralisação temporária, fruto da dificuldade de se viabilizar financeiramente a partir de editais públicos, que resultou na não realização das edições de 2018 e 2019. O ponto de partida para este diálogo com Amaranta Cesar não era, portanto, a especificidade de uma edição do festival, e sim a experiência dela à frente do CachoeiraDoc desde o início do festival, em 2010, bem como seu pensamento acerca da atividade curatorial no campo cinematográfico.

Amaranta Cesar é mestre em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2002) e doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (2008). Idealizou o CachoeiraDoc quando começou a lecionar no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)², em Cachoeira (BA), pensando o festival como uma oportunidade de complementar a formação dos estudantes e fazer com que tivessem contato com a produção contemporânea brasileira e internacional. Com o passar dos anos, o evento se firmou como um dos mais importantes espaços de reflexão a respeito do cinema independente brasileiro contemporâneo e das práticas curatoriais em festivais de cinema.

Para além do debate acerca do campo documental (entendido como terreno expandido, friccionado e provocado pelo real), o que particulariza a curadoria do CachoeiraDoc é a maneira como trabalha com a noção de contra-hegemonia a partir de três eixos interligados: o público, a curadoria e a formulação acadêmica. Existe, por exemplo, um entendimento de que a especificidade do contexto local, dentro de uma universidade com 83,4% de estudantes autodeclarados negros e 82% oriundos de famílias com renda total de até um salário mínimo e meio³, forja novas perspectivas críticas que precisam ser incorporadas ao debate.

Tal reflexão tem como um dos marcos a realização, na edição de 2016 do CachoeiraDoc, da “Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”, cujo texto de apresentação dizia o seguinte:

² O curso da UFRB surge em um contexto de expansão e descentralização das universidades federais pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010). Nesse período, também surgiram graduações em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Santa Catarina (2005), na Universidade Federal de Pelotas (2007), na Universidade Federal de Pernambuco (2009), na Universidade Federal do Espírito Santo (2010) e na Universidade Federal do Ceará (2010).

³ EM seus 12 anos, UFRB comemora maioria negra e pobre no ensino superior. Universidade Federal do Recôncavo Baiano, 28 jul. 2017. Disponível em: <https://ufrb.edu.br/portal/noticias/4800-em-seus-12-anos-ufrb-comemora-maioria-negra-e-pobre-no-ensino-superior> Acesso em: 28 de maio de 2021



(...) como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias? (CESAR, 2016, p. 112)

O encontro originou a mostra Com Mulheres, feita com curadoria coletiva, que trouxe obras que abarcavam tanto a questão da representatividade (filmes de realizadoras) quanto da representação (filmes sobre mulheres). Ou seja: esteve presente nesse processo um forte caráter propositivo desde a formulação do evento, passando pelo modo de organização (não um debate, mas vários, constituindo uma vivência) e chegando à programação de sessões e às exibições do festival, constituindo-se como uma iniciativa inovadora dentro das práticas de curadoria em festivais de cinema brasileiros.

Outro momento em que o tema da curadoria em cinema foi trazido ao debate público pelo CachoeiraDoc, levando-se em consideração as nuances práticas, materiais e teóricas dessa atividade, ocorreu na nona edição, realizada de modo online entre os dias 4 e 20 de dezembro de 2020. O festival interveio no campo cinematográfico ao propor uma chamada pública para compor a sua equipe curatorial. Como resultado, as mais de 200 inscrições recebidas, vindas de 20 estados brasileiros, deram a ver um cenário nacional cada vez mais especializado no pensamento sobre curadoria e programação em festivais de cinema.

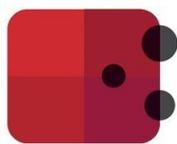
Na entrevista a seguir, Amaranta Cesar conta como sua trajetória acadêmica se cruzou com a atividade curatorial em festivais de cinema, relembra momentos importantes da história do CachoeiraDoc para seu entendimento sobre curadoria, e conceitua a atividade como um “agenciamento de visibilidades e apagamentos”.



Adriano Ramalho Garrett: No cenário brasileiro, o número de festivais de cinema com ocorrência regular foi de 38, em 1999, para 243, em 2009 (LEAL, MATTOS, 2011, p. 22), e em 2018 ultrapassava a barreira dos 300 (CORRÊA, 2019, p. 7). Tendo em vista esse grande aumento de eventos cinematográficos, tenho pensado nos escritos de Andreas Huyssen, filósofo alemão que trabalha questões ligadas a temas como memória, História e cultura. Em um livro de Huyssen chamado *Seduzidos pela Memória*, há a seguinte frase: “a contração da extensão do presente aponta para um grande paradoxo: quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando-os num espaço sincrônico em expansão, mais fraca a sua autocoessão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos.” A partir dessa passagem, estou tentando pensar os festivais, principalmente esses festivais brasileiros que propõem uma nova visão sobre curadoria, como eventos que de certa maneira trazem identidade e estabilidade cultural a esse acúmulo de informações, de filmes que estavam sendo e que continuam a ser produzidos cada vez em maior número. Então a minha primeira pergunta é em relação a isso: você entende que de alguma maneira esse *boom* do debate sobre curadoria no Brasil, esse fato de a curadoria estar mais em evidência a partir dos anos 2000, está relacionado a isso?

Amaranta Cesar: Acho uma premissa muito fina, muito precisa. O festival, e junto dele a curadoria, não está nem no lado da produção, nem no lado exatamente da recepção. Essa instância seria justamente um lugar de mediação entre esses dois lugares a princípio separados, mas conectados necessariamente, pois nenhuma obra existe sem a recepção. Tenho gostado de pensar a curadoria como esse lugar de mediação, e aí mais do que a pensadores como Barbero (Jesús Martín-Barbero), é possível se referir a um teórico como Édouard Glissant, que fala da ideia das poéticas das relações – dentro de um mundo tal como ele se configura hoje, atravessado por deslocamentos diversos, inclusive os que têm a ver com sistemas de poder: a colonização, o capitalismo, enfim. Se a gente pensar isso dentro de um circuito global em que esses atravessamentos e esses deslocamentos, de signos sobretudo, são incessantes, abundantes e, em certo sentido, sufocantes, de fato a ideia da curadoria como instância forte ou como lugar de atenção dentro da cena cultural tem a ver com essa necessidade de mediação.

Os grandes festivais de cinema, no modo como se organizam, criam sistemas de legitimação, atribuem “capital simbólico” – para usar o termo de Pierre Bourdieu – através do ineditismo, das premiações, algo que alguns pequenos festivais muitas vezes



replicam sem pensar. Em compensação, há outros pequenos festivais que terminam atuando numa espécie de legitimação para uma outra camada de obras, e isso tem a ver com a ideia de identidade efetivamente, de conferir uma identidade a um universo de produção que ficaria solto, digamos assim. Então a ideia de identidade é muito boa, porque aí vão se sedimentando possibilidades de legitimação dentro de vários esquemas, inclusive contra-hegemônicos, contra capital, né? Ou numa passagem entre o contra-hegemônico e o hegemônico. Me parece que a mediação é a chave para pensar por que esses espaços se potencializam ou não se potencializam.

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

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

AC: Eu vou fazer dois caminhos para te responder, um pensando onde é que eu estava, que experiências eu trazia, e outro tendo em vista o lugar para onde eu estava indo. Quando criei o CachoeiraDoc eu estava justamente em um momento de transição da minha vida. Tinha voltado de um doutorado em Paris, de quatro anos, e tinha acabado de prestar concurso para a UFRB – o curso de Cinema tinha acabado de começar, a universidade tinha só dois anos, três anos. Então eu estava nessa passagem de uma cidade como Paris, com um circuito cultural intenso e legitimado, organizado em torno de parâmetros muito claros, do circuito da arte, do cinema, para um lugar (Cachoeira/BA) onde tudo estava a ser construído nesse sentido, e que tinha uma rica história cultural, social, econômica, profundamente marcada pelo trauma colonial.

Então naquele momento, quando cheguei ao Brasil, fiz duas coisas: prestei o concurso para a UFRB e estava organizando a mostra *50 anos de Cinema da África Francófona: olhares em reconstrução e identidades reinventadas*, que foi naquele momento – acho que até hoje – a maior mostra de filmes africanos já realizada no Brasil. A gente trouxe uns 50 títulos, em 35mm, 16mm, U-matic, vários formatos. Filmes muito raros, como os trabalhos de Desiré Ecaré, que nunca mais passaram no Brasil. Então



eu vinha de uma pesquisa acadêmica e encontrava no circuito de elaboração de uma mostra, ou de criação de um festival, a possibilidade de dar a ver aqueles objetos que eu tinha estudado, tinha descoberto; ou seja, uma historiografia em certa medida apagada que precisava, na minha opinião, vir à tona no Brasil. Isso dizia respeito à minha própria experiência de exercício de uma historiografia que precisa vir à cena para se manter como História. Então tem um lugar de legitimação e de atualização, ativação da História no presente, e ao mesmo tempo um certo entendimento de que era preciso atuar num lugar para onde eu estava voltando, que era a minha terra, que era o meu espaço, que era a minha cultura, enfim, o meu lugar.

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

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

AC: Justo. Então efetivamente foi algo muito orgânico. Eu não pensei “a curadoria é isso, quero ser isso, vou ser isso, vou estudar pra ser isso”. A minha experiência com a pesquisa e o desejo de dar a ver o que eu descobri, além de minha experiência como espectadora numa cidade organizada em torno dessas práticas, me fizeram começar a fazer ações de curadoria sem mesmo dar nome a isso naquele momento. Então logo antes do CachoeiraDoc eu fiz essa mostra de 50 anos de cinema da África Francófona, aproveitando os recursos do Ano da França no Brasil. Consegui os seguros das cópias, transporte das cópias, inscrevi os filmes africanos dentro dessa ideia de francofonia – que era problemática do ponto de vista conceitual, mas era uma estratégia curatorial, uma estratégia justamente de produção cultural, de fazer com que os filmes pudessem ser exibidos. Já é um problema exatamente da curadoria, não da pesquisa, né? Na pesquisa, a gente lida com conceitos, na curadoria a gente testa a viabilidade deles no mundo. Então isso foi muito produtivo para mim, porque era empírico.

Por exemplo, a gente não conseguiu fazer um catálogo, porque era uma organização com poucos recursos, ainda em um momento de reestruturação de uma secretaria de Cultura – era o começo do governo Jaques Wagner (PT) na Bahia, então estávamos na época dos primeiros editais, das primeiras formas de subvenção fora dos esquemas anteriores, que não eram muito democráticos; tudo ainda estava a se formar, e eu também. Então não ter conseguido fazer um catálogo é uma coisa que me marcou muito por hoje entender claramente o que é a atividade de curadoria, no sentido de produção de memória. E produção de memória é produção de futuro. É uma ação



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

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

Com um olhar retrospectivo consigo ver que desde esse momento de criação o festival possui uma estrutura muito parecida com a que ele tem hoje, que parte de uma necessidade de se relacionar ativamente com a História. No começo não havia, sendo sincera, a noção de que esse território, uma ancoragem perspectiva e as necessidades do lugar poderiam interrogar essa História e ajudar a escrevê-la, que é o que hoje nós temos consciência que fazemos. Não sei se é um pouco autocomplacente e autolaudatório, mas me parece que não (*risos*). Me parece que, de fato, Cachoeira hoje tem um lugar de participação nas construções dos pressupostos críticos que permitem que a História se escreva. Mas naquele momento, de jeito nenhum. A gente estava se formando como comunidade, a gente estava se entendendo, e para a gente era importante participar quase que como testemunha, ou como coadjuvância, né? A gente não tinha essa pretensão.

Só que, ao mesmo tempo, essas mostras... Por exemplo, na primeira edição houve uma mostra com filmes sobre experiências de fronteira, de atravessamento de fronteira, de imigração, de deslocamentos, e que, ao mesmo tempo, eram práticas documentais de fronteira, que atravessavam, burlavam as fronteiras. Então aí já tem um certo academicismo, digamos assim, tem um pensamento sobre documentário, que a primeira edição, através de uma mostra, já dava a ver – ou seja, a gente está se interessando por um atravessamento de fronteira, o documentário como campo expandido, que as fronteiras não contêm; então já tinha uma forma de pensamento que



se organizava em uma mostra. E que ainda não era exatamente articulado com aquele território [de Cachoeira] exatamente, né? Mas aos poucos isso foi ficando claro pra gente.

Ainda nessa primeira edição, havia filmes que se impunham e que não estavam em nenhum lugar, então não era exatamente replicar um circuito. Quando a gente se debruça sobre os filmes inscritos aparece, por exemplo, *Atrás da Porta* [2010], de Vladimir Seixas, com o movimento sem-teto do Rio. É um filme que circulou pouco na época, e ele ganhou o prêmio do júri jovem – que era uma forma também de atuação, de dizer “a gente tem um corpo de alunos aqui, e se a ideia de competição é pra legitimar a obra, vamos fazer uma espécie de contralegitimação e ver como os estudantes a exercem”. E foi incrível porque o júri oficial premiou *Pacific* (2009, dirigido por Marcelo Pedroso), e *Atrás da Porta* era completamente fora das tendências do dispositivo, que eram naquele momento o que estava em ascensão criticamente, que recebia destaque. *Atrás da Porta* era um filme militante, com um movimento social, então mesmo na gênese [do CachoeiraDoc] essa convocação estava ali, sabe?

Agora, isso não era elaborado desde o início, mas veio a ser rapidamente. Essa identidade, digamos assim, essa noção de que a gente estava forjando uma identidade quando a gente exercia esse lugar de mediação. E a mediação não significava simplesmente uma mediação na pragmática, em oferecer obras e construir um espaço – ou seja, dentro de um agenciamento cultural –, mas era um agenciamento crítico também, e isso se revelou rápido, a partir da prática. Eu me lembro como um filme como *Babás* [2010], de Consuelo Lins, ou *Luna e Cinara* [2012], de Clara Linhart⁴, surgiram no festival. Eles têm um impacto que diz respeito à maneira como eles dialogam com esses espectadores, que são majoritariamente estudantes de cinema, pobres, oriundos de famílias de baixa renda, negros... Então eu me lembro de ter um aluno que escreveu uma crítica sobre esses filmes e que fez uma fala no debate, um aluno filho de empregada doméstica, e isso altera, de alguma maneira, a mirada crítica. E naquele momento ainda estavam nascendo no Brasil esses debates sobre em que medida as experiências histórico-culturais, histórico-sociais, esses corpos atravessados por essas experiências normalmente dolorosas, de sofrimento, ligadas a traumas coloniais, a relações de desigualdade de classe, de gênero, de raça – como elas forjam perspectivas críticas também, e como elas precisam ser incorporadas ao debate crítico. Então a gente vivenciou isso na prática, e aí isso foi se elaborando como uma identidade.

⁴ Os curtas-metragens citados falam, respectivamente, a respeito da presença das babás no cotidiano das famílias brasileiras (incluindo a da diretora do filme) e da ida ao cinema de uma empregada doméstica com sua patroa.



ARG: É um pouco uma identidade que se estabeleceu desde o começo. Então tem, em certa medida, uma reafirmação, mas também uma reformulação, um entendimento contínuo do que é o festival, do que pode ser o festival, e também uma espécie de via de mão dupla com o público, correto?

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

Acho que incorreríamos no erro se a gente fechasse o festival apenas para determinadas obras que dialogassem diretamente com essa experiência cachoeirana, por exemplo, que também se forjou junto com o festival, não existia antes. O cinema de Cachoeira não existia e foi existindo nesses encontros, nesses confrontos, nessas relações, e o que se fazia fora permitia que a gente visse, pensasse o que a gente podia e queria fazer ali, mas isso não estava elaborado, por exemplo, no projeto pedagógico do curso [da UFRB]. Então eu acho que a potência de uma curadoria é exatamente essa. Está lá em Hans Ulrich Obrist⁵ a ideia de desenvolver contextos. Desenvolver contexto significa o entendimento de que há uma ação constante que precisa se realinhar, né? Uma mirada crítica constante em realinhamento.

A identidade é um posicionamento histórico, e eu tenho gostado de pensar que, mais do que isso, é uma intervenção na História. Então há momentos em que é preciso se nomear, assumir uma identidade para resistir à prática de apagamento, por exemplo. Se a gente pensar na curadoria como lugar até de forjamento, digamos assim, de forjar uma identidade, de construção de identidade, é no entendimento da identidade como alguma coisa absolutamente histórica e em constante elaboração e reelaboração, porque está posicionada historicamente. Isso eu acho que talvez seja um grande ensinamento. Não dá para se fechar numa identidade autoral. Todo sentido que ela

⁵ O suíço Obrist é um dos mais reconhecidos curadores de arte contemporânea da atualidade.



produz é em fricção, é coletivamente, é num contexto que existe historicamente para o futuro e para o passado. Acho que aí eu respondi à primeira pergunta. (risos)

ARG: Aproveitando o gancho dessa última resposta, penso que as proposições de curadoria do CachoeiraDoc estão muito ligadas também ao momento sociopolítico do país. Anos atrás houve, por exemplo, edições em que o festival teve uma retrospectiva do Jia Zhang-ke [2014] e outra de uma universidade americana [2015], né?

AC: É, do Sensory Ethnography Lab⁶.

ARG: Isso. E aí o entendimento que eu tive, tendo estado lá em 2017 e vendo o programa de outras edições, principalmente 2016, é que há uma espécie de aproximação com essa realidade sociopolítica brasileira principalmente a partir de 2016. Você entende assim? Que o festival de alguma maneira se reaproximou ou se aproximou mais frontalmente dessa realidade a partir desses acontecimentos sociopolíticos?

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

Mesmo que, por exemplo, em 2014 a gente tenha feito uma mostra chamada *Resistência*, que também trazia filmes políticos e tinha um conceito muito claro, que é: quais os rastros de perseguição deixados nas próprias obras? Como os filmes são atravessados pelos regimes autoritários? A gente exibiu *Cabra Marcado para Morrer* [1984, direção de Eduardo Coutinho] na abertura, eram 50 anos do Golpe de 1964. A programação tinha um filme de Abbas Kiarostami que ficou sumido por muito tempo e só reapareceu na eleição de [Mahmoud] Ahmadinejad porque foi confiscado justamente pela revolução, como eles chamam, do aiatolá Khomeini, e é um filme que é uma espécie

⁶ Espaço de experimentação da Universidade de Harvard (EUA) que integra professores e estudantes de pós-graduação dos campos da antropologia, do cinema e das artes.



de pedagogia da resistência que Kiarostami faz, antecipando o terror da revolução, como ela se desdobraria. Com *Manhã Cinzenta* [1969], de Olney São Paulo, a mesma coisa. Então nesse momento já pensávamos em como esses atravessamentos da macropolítica afetam não só regimes de sensibilidade mas, pragmaticamente, as possibilidades de atuação de uma obra na História, a sobrevivência de uma obra.

O que acontece depois, a partir de 2016, é justamente quando a gente enfrenta a situação sociopolítica, mas não só como tema. É isso que eu acho que é preciso marcar, sabe? É nesse momento que, para mim, é importante elaborar inclusive conceitualmente, que é o que eu vou fazer, e o passo inicial talvez seja a primeira entrevista que eu te dei⁷. Depois eu escrevi um artigo⁸ pensando teoricamente nesses atravessamentos. Não só a estética e a política, que é o caminho natural que se faz, ancorada em (Jacques) Rancière, por exemplo, uma via muito comum nos estudos de cinema. Mas pensando como a situação da macropolítica afeta regimes de sensibilidade ou funda regimes de sensibilidade com os quais a gente precisa se confrontar. É o caso do que a gente vive hoje – regimes de sensibilidade que surgem completamente alheios ao que a gente entendia, se relacionava, e que inclusive usurpam de nós significantes, discursos...

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

⁷ Entrevista disponível em: <https://cinefestivals.com.br/os-festivais-ainda-olham-pouco-para-a-producao-dos-novos-sujeitos-historicos/> Acesso em: 20 mai. 2019.

⁸ CESAR, Amaranta. “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento”. Revista ECO-PÓS (online), v. 20, n. 2, 2017, p. 101-121.



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

AC: Exatamente. Talvez o filme militante exista para ser queimado (*risos*). Porque existe uma demanda material na História, que é agir naquela situação, no presente. Embora a outra demanda seja justamente legar uma lição, uma pedagogia de luta a partir justamente da luta. Pensando que a luta nunca para, a luta sempre continua. Tem um exercício de memória, e aí isso é importante. Pensar no lugar desses filmes sobrevivendo nos circuitos de exibição tem a ver com a possibilidade de que a luta não se apague também como regime de memória, porque ela vai precisar ser atualizada o tempo inteiro. Mas, de fato, os filmes militantes atendem a outros chamados.

O que acontece paralelamente é a maneira como os jovens realizadores vão atuar junto a movimentos sociais, ou vão se valer dos esquemas dos festivais para legitimar as próprias lutas. Se a gente pensa em *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, por exemplo, é um filme feito de modo diferente do que *Na Missão, com Kadu*, percebe?⁹ E mesmo se a gente pensa o próprio filme de Kadu [Freitas], antes de ele virar curta-metragem, ele é só aquele trecho em que o Kadu mesmo filma, que vai pra internet, vai pro Ministério Público, vai pra Justiça, e permite que os policiais sejam pelo menos denunciados e os militantes liberados. Ao mesmo tempo, a própria organização, o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), se vale desse circuito de legitimação no campo da cultura para fortalecer a sua luta, e vai fazer filmes que sejam mais voltados para esses universos, que é o caso do *Conte Isso...* Mais do que propriamente para mostrar à justiça ou para agir como contrainformação, etc.

Se a gente pensar restritamente no caso de *Conte Isso...*, já ouvi dos dois lados. Primeiro, “esse sim é um filme feito para cinema, esse sim é um filme, agora sim um filme que atende às demandas de um festival, do campo do sensível que um festival

⁹ *Na Missão, com Kadu* (direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, 2016) e *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018) são filmes realizados com o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB). Enquanto o primeiro documenta uma violenta repressão policial sob o ponto de vista de um dos líderes do movimento (Kadu Freitas), o segundo acompanha a montagem de três ocupações em momentos distintos.



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

Acho que a gente pensa sempre no circuito do festivais muito apartado dos outros circuitos, e compreendendo e explorando pouco os outros circuitos, dos cineclubes, das formações políticas... como o cinema atua dentro dessas formações políticas também. O que eu tenho pensado hoje é que os circuitos são muitos, e acho que essa ideia de curadoria ajuda a invisibilizar outros circuitos mais capilares que talvez sejam muito importantes, tanto quanto os festivais.

Mas, enfim, voltando à pergunta: sim, o festival cria demanda, né? E se não cria uma demanda exatamente para o cinema militante, porque essa demanda é da vida, ela cria possibilidades dessa articulação, que é o que nos interessa no CachoeiraDoc: buscar filmes que tenham atuação fora desses espaços dos festivais. Então, por exemplo, você traz 2016 como marco da frontalidade política do CachoeiraDoc, mas em 2015 a gente abriu o festival com o cacique Babau Tupinambá. Naquele momento, já em esquema de proteção, porque ele era e continua sendo ameaçado de morte, uma liderança importantíssima indígena da Bahia. A gente abre o festival com dois curtas-metragens clássicos, sem grandes novidades do ponto de vista “formal”. Os dois filmes [*Retomada*, 2015, com direção de Leon Sampaio; e *Tupinambá – O Retorno da Terra*, 2015, com direção de Daniela Fernandes Alarcon] apareciam na lista de inscritos para participar da competitiva, e eram dois curtas com o cacique Babau, com a experiência de retomada dos tupinambás, algo muito importante na Bahia do ponto de vista da política – e muito apagado também. O que significa isso? Significa fazer atravessamentos entre universos com interesses aparentemente a princípio distintos, diversos, que funcionam de outro jeito. Quando a gente faz isso, a gente de alguma maneira diz “ó, a gente se interessa também em participar do fortalecimento desses espaços de luta”. E aí me parece que isso cria não uma demanda de filme, mas abre



uma possibilidade de atuar no campo do cinema junto com os movimentos sociais. Quando a gente passa os filmes do Estelita¹⁰, que já circularam amplamente no YouTube, percebe? Isso tudo é antes do que você identifica como uma mudança de rumo, e tem a ver com isso.

Por outro lado, se eu penso, por exemplo, no filme *Nunca é Noite no Mapa* (dirigido por Ernesto de Carvalho [2016]) e no *Travessia* (dirigido por Safira Moreira [2017]), que surgem no CachoeiraDoc, aí é a atuação clássica de um festival. O momento em que o festival se reconhece como alguma coisa importante dentro do campo, né? O Ernesto faz o filme, e ele diz isso publicamente, muito pensando que ele poderia ser exibido no CachoeiraDoc. Ele pensa nisso em princípio, e termina o filme para isso, inclusive. E a gente vai aceitando várias versões ao longo desse processo de montagem.

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

ARG: Você falou que vem definindo a curadoria como um agenciamento de visibilidades e apagamentos. Pegando um pouco essa definição, eu queria entrar em algumas falas que têm sido colocadas dentro desse debate curatorial no

¹⁰ O movimento Ocupe Estelita surgiu em 2012 no Recife e foi intensificado a partir de maio de 2014, com o início da ocupação do terreno do Cais José Estelita - uma área imensa no centro da capital pernambucana que fora comprada por empreiteiras para a construção de um condomínio empresarial residencial-comercial. O caso se tornou um marco da luta pelo direito à cidade no Brasil. Fonte: GOMES, Isaltina Maria de Azevedo Mello et al, "Desejo de cidade": o papel das redes sociais no movimento Ocupe Estelita". Anais Intercom. Rio de Janeiro. Caderno de Resumos Intercom 2015. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. v. 1. p. 2-3.



Brasil. Em uma entrevista para o site *Cine Festivais*¹¹, o curador Victor Guimarães falou: “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria. Tem uma série de festivais no Brasil, que não vale a pena nomear, que você não pode falar que eles têm curadoria. São festivais que a cada ano respondem aos filmes que são enviados, mas não têm o pensamento curatorial.” Então o Victor coloca nesses termos, tem ou não tem. Você acha que é possível traçar essa linha?

AC: Não. Eu acho essa uma discussão muito improdutiva, para falar a verdade. Pensar alguma coisa que a gente está tentando entender o que é pelos exemplos do que não é... não entendo muito. A gente está pensando o que é, o que existe, o que tem aparecido como ações nesse sentido, então é óbvio que tem um tanto de festivais que agem diferentemente, mas sinceramente, eu não me interessou por pensar isso. Eu acho que a gente pode pensar assim: “olha, o que significa colocar um ator pra fazer seleção de filmes”, né? Ou um realizador. São questões que a gente pode pôr ao campo, pensando que tem muita gente trabalhando com isso, pensando em construir um campo. A gente está atuando aqui, isso é um trabalho, isso é uma função dentro de um campo de funções que às vezes se atravessam – você pode trabalhar com programação e fazer um filme, trabalhar com programação e ser crítico, trabalhar com programação e ser professor, mas você trabalha com programação, está se debruçando sobre isso; você pensa sobre isso, e isso é novo. Mas ao mesmo tempo, questionar a própria ideia que a gente está a duras penas construindo, e colocá-la em relação a eventos que não funcionam assim, eu acho muito improdutivo, sinceramente. Não vejo muito por quê.

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

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

¹¹ Entrevista disponível em: FOSTER, Lila; GUIMARÃES, Victor. “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/lila-foster-e-victor-guimaraes-falam-sobre-a-curadoria-da-22a-mostra-de-tiradentes/>>. Acesso em: 22 fev. 2022.



dá a ver um conjunto de obras, põe essas obras e realizadores na História, com traços de exclusão inevitáveis à prática.

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

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

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

Outra coisa – mas isso é bem empírico e a gente ria muito a respeito na comissão de seleção do Festival de Brasília – é pensando numa ideia de constelação, das forças que estão no inconsciente coletivo, das vibrações que os filmes têm. Tem a ver com a ideia de curadoria por radiestesia, ou seja, procurando vibrações de vida. Às vezes isso é muito intuitivo. Então eu gosto de pensar nessa ideia de que a intuição é



conhecimento. Conhecimento que escapa a uma sistematização. Para falar a verdade, boa parte da programação funciona assim, por captura de vibração.

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

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

O que eu acho que seria importante, e ao mesmo tempo nunca vai ser definidor, é ver o programa antes, coletivamente, com a equipe de seleção. Isso, na minha prática, nunca foi possível, eu sempre fiquei angustiada querendo fazer isso. Por outro lado, tem um entendimento de que a vibração de uma sala de cinema faz com que esse visionamento do programa também seja outro. Então essa angústia de querer ver o programa inteiro junto com a equipe de curadoria é uma angústia parcialmente verdadeira, porque o fato mesmo é que a percepção do tempo, a percepção da vibração desse conjunto de filmes é muito diferente com a sala cheia, né? E em determinados espaços diferentes. Em contextos diferentes, em festivais diferentes, com a sala vazia, com a sala cheia, um programa de tarde, um programa de noite, numa sala no centro de uma capital grande em que estão cinco pessoas e mais aqueles *habitués* das salas de cinema públicas... então tudo isso muda, né? Não é só o filme junto com outros, mas é o filme junto com os espaços, as pessoas e a comunidade que compõe esse espaço. E isso é da ordem quase que do imponderável.

Referências

CESAR, Amaranta. Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres. In: Catálogo da sétima edição do CachoeiraDoc. Cachoeira: [s. n.], 2016. p. 112-113.

CORRÊA, Paulo. Os Festivais Audiovisuais Brasileiros em 2018: Geografia e Virtualização. 2019. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_os_festivais-mostras_audiovisuai. Acesso em: 24 de junho 2021.

FOSTER, Lila; GUIMARÃES, Victor. “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. Cine Festivais, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/lila-foster-e-victor-guimaraes-falam-sobre-a-curadoria-da-22a-mostra-de-tiradentes>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

GARRETT, Adriano Ramalho. *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)*. 2020. 176 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Disponível



em: <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2021/09/Dissertacao-ADRIANO-RAMALHO-GARRETT.pdf>. Acesso em 3 de novembro de 2021.

GLISSANT, Édouard; COSTA, K. P.; GROKE, H. de T. "Pela opacidade". Revista Criação & Crítica, [S. l.], n. 1, 2008, p. 53-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

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

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (Org.). **Painel setorial dos festivais audiovisuais: indicadores 2007-2008-2009**. 2011. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf. Acesso em: 15 de maio de 2021.

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

Submetido em 22 de julho de 2021 / Aceito em 25 de outubro de 2021.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Cinema, Gênero e Militância Social:
uma entrevista com a documentarista Helena Solberg**

Urbano Lemos Jr¹
Vicente Gosciola²

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor dos cursos de Comunicação na Fundação Instituto de Ensino para Osasco (UniFieo). Atualmente desenvolve pesquisa sobre documentário, identidade cultural e patrimônios imateriais.

Email: urbano.lemos@hotmail.com.

² Professor da Universidade Anhembi Morumbi. Pós-doutor pela Universidade do Algarve-CIAC, Portugal. Doutor em Comunicação pela PUC-SP.

Email: vicentegosciola@gmail.com.

**Resumo**

A cineasta Helena Solberg é uma das principais realizadoras na história do cinema brasileiro. Em 2021, o documentário em curta-metragem *A Entrevista* completou 55 anos desde a data do seu lançamento, em 1966. A produção foi realizada durante a ditadura militar brasileira e nela debate-se, por meio de entrevistas, o papel da mulher na sociedade da época. Mesmo com significativa importância para o cinema do país e uma filmografia com 18 filmes, o estudo do cinema solbergeniano ainda é pouco aprofundado, mostrando-se como "tijolos soltos, não cimentados, na construção da historiografia do cinema brasileiro" (HOLANDA, 2017a: 2). Nesta entrevista, a documentarista destaca a importância de mais de meio século dedicado ao cinema, além de falar sobre projetos e referências culturais.

Palavras-chaves: Helena Solberg; Entrevista; Documentário; Feminismo

Abstract

The filmmaker Helena Solberg is one of the main directors in the history of Brazilian cinema. In 2021, the short documentary *The Interview* turned 55 years old since its release in 1966. The production was carried out during the Brazilian military dictatorship, and the role of women in the society of the time was discussed through interviews. Even with significant importance for the country's cinema and a filmography with 18 films, studies on the Solbergenian cinema are still scarce, appearing as "loose bricks, not cemented, in the construction of the historiography of Brazilian cinema" (HOLANDA, 2017a, p. 2). In this interview, the documentary filmmaker highlights the importance of more than half a century dedicated to cinema, in addition to talking about projects and cultural references.

Keywords: Helena Solberg; Interview; Documentary; Feminism



Documentário: a representação do outro, a representação de si

O cinema, embora seja a mais recente das artes, já acumula histórias de cineastas esquecidas ou que foram pouco estudadas, mesmo que suas obras sejam carregadas de inventividade, vigor e ousadia [...].

Karla Holanda (2017a: 17)

O crítico e teórico norte-americano de cinema Bill Nichols destaca que o cinema documentário se efetiva por meio de uma determinada visão do mundo que tem como finalidade representar vidas, ideias, saberes e outras representações históricas (NICHOLS, 2012). No entanto, precedentemente à representação do mundo em que estamos inseridos, documentaristas partem da ideia e da observação para, posteriormente, lograrem com a efetivação cinematográfica. Neste sentido, o autor lembra que “cada profissional molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de sua missão” (2012: 53).

Essa definição nos auxilia a pensar que, muitas vezes, o documentarista não representa apenas o outro, mas também parte da visão de mundo do realizador. Deste modo, é quase impossível falar em cinema dirigido por mulheres e documentário feminista brasileiro sem citar o nome da cineasta Helena Solberg. O primeiro filme da diretora paulistana é *A Entrevista* (1966) e mostra a importância das referências culturais, sociais e políticas, ao mesmo tempo em que questiona o papel da mulher na sociedade brasileira dos anos de 1960.

Em uma entrevista para o jornal Folha de S. Paulo, realizada em 10 de julho de 1967 – um ano após o lançamento do documentário em curta-metragem *A Entrevista* –, Helena Solberg, ao ser questionada sobre as mulheres que querem fazer cinema, ressalta: “as mulheres devem usá-lo para expressar suas ideias a respeito da vida, do mundo, de tudo” (A CINEASTA..., 1967). Naquele momento, Solberg tinha acabado de fazer 29 anos e, além de estampar a capa de um dos principais jornais do país, passa a ser considerada a “primeira mulher no cinema renovado”, destaca a reportagem.



Imagem 1: Entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo* (1967).

Fonte: Acervo Helena Solberg

O filme *A Entrevista* apresenta, por meio de entrevistas com diferentes mulheres, “a condição da mulher de classe média, no Rio de Janeiro, no início da década de 1960”, destaca Mariana Tavares (2014: 27), autora do livro *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo*. Segundo a pesquisadora, as entrevistas tratavam das “aspirações dessas mulheres na adolescência e suas atitudes em relação a decisões importantes para as mulheres na época, como frequentar a universidade, casar, o significado da virgindade e a submissão ao marido” (2014: 27). E acrescenta:

O uso do modo reflexivo de representação no documentário, a encenação, a ambiguidade, as elipses temporais, a ausência de narração em off, a quase ausência de entrevistas em som direto e a oposição de significados entre as imagens e os sons presentes fazem com que o documentário de Helena Solberg já nasça moderno. (2014: 199).

Segundo Nichols, o modo reflexivo convida o espectador a pensar sobre o processo de representação do outro e estimula uma consciência mais elevada a “respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa” (2012: 166). O autor destaca ainda que na década de 1970 surgem diversos documentários com



temáticas feministas, que passam a questionar as convenções sociais e o sexismo. São experiências individuais que se combinam em percepções comuns: “emerge uma nova forma de ver, uma perspectiva distinta da ordem social”, enfatiza Nichols (2012: 168). No entanto, o documentário *A Entrevista* é anterior a esse período e traz elementos que “servem para nomear o que fica invisível” (2012: 168), aponta o autor ao destacar as características do documentário reflexivo.

O documentário *A Entrevista* se inicia revelando por meio de intertítulos alguns dos dispositivos utilizados. A abertura informa ao espectador que os depoimentos que aparecem no filme foram escolhidos entre 70 entrevistas gravadas com moças de 19 a 27 anos, pertencentes a um mesmo grupo social. Segundo Tavares, duas referências “fundamentais no documentário para o Cinema Novo foram os filmes *Aruanda*, 1960, de Linduarte Noronha e *Arraial do Cabo*, 1959, de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni” (2014: 26). No entanto, apenas o documentário *Arraial do Cabo* (ARRAIAL DO CABO, 1959) revela ao espectador um dos dispositivos utilizados. O filme destaca por meio de *voz-over* que acompanha nove pescadores do vilarejo de Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, para entender as transformações sociais após a instalação de uma fábrica na cidade.

Um dos diferenciais do filme de Solberg é que a prioridade parte dos “contextos histórico-culturais, mesmo que os buscasse a partir de sua própria história pessoal”, lembra Holanda (2017b: 201). Desse modo, além de conter elementos significativos para a historiografia do cinema brasileiro, com uma linguagem cinematográfica apurada e vanguardista, o documentário *A Entrevista* utiliza-se de imagens de arquivos para a construção narrativa. Entre essas imagens, há destaque para fotografias de álbuns de família de algumas amigas da cineasta, como sua cunhada, Glória Solberg e a escritora Vera Pedrosa.

Assim, aos 28 anos de idade Helena Solberg realiza um dos documentários mais emblemáticos na história do documentário brasileiro. Portando um gravador portátil de som em fita magnética da marca Nagra, a cineasta investiga aspectos da sociedade brasileira da década de 1960 e que, inevitavelmente, faziam parte do universo da realizadora. Segundo Karla Holanda, a cineasta nutria desde cedo interesse na literatura feminista, como pela escritora Simone de Beauvoir, a qual teve a oportunidade de entrevistar para o jornal estudantil. Nesse sentido, a pesquisadora destaca que as falas das mulheres presentes no documentário “parecem antecipar preocupações que se tornariam mais correntes no Brasil a partir da década seguinte”, (2017b: 189) Em determinado momento do documentário, a cineasta aparece ao lado de sua cunhada, Glória Solberg, que fala sobre a ambiguidade entre o casamento e as escolhas pessoais.



Imagem 2: Helena ao lado de sua cunhada Glória Solberg.
Fonte: Frame do filme *A Entrevista* (1966).

Após filmar *A Entrevista*, Helena Solberg realiza em 1970 o curta-metragem de ficção *Meio-dia* (MEIO-DIA, 1970), e no ano seguinte muda-se para os Estados Unidos, onde continua filmando e reside por mais de trinta anos. Nos EUA, Solberg realiza a Trilogia da Mulher (TAVARES, 2014), com os filmes *The Emerging Woman* (A nova mulher, 1974); *The Double Day* (A dupla jornada, 1975); e, como parte da mesma produção, *Simplemente Jenny* (1977). Outros documentaristas brasileiros também desenvolveram importantes trilogias, como Eduardo Coutinho com a Trilogia do Palco (*Jogo de Cena*, 2007; *Moscou*, 2009; e *As Canções*, 2011) e, mais recentemente, Cristiano Burlan com a Trilogia do Luto (*Construção*, 2007; *Mataram Meu Irmão*, 2013; e *Elegia de um Crime*, 2018).

Nos filmes realizados entre os anos de 1974 a 1977, Helena Solberg buscava reunir e agrupar diferentes vozes de mulheres muitas vezes silenciadas, tanto nos EUA quanto na América Latina. No entanto, a cineasta logo parte em busca de um cinema ainda mais aguerrido, o que mais adiante seria denominado de um “cinema militante” (TAVARES, 2014: 87). “Depois do mergulho nas temáticas feministas, nos EUA e na América Latina, Helena Solberg estava livre para percorrer outros caminhos” (TAVARES, 2014: 62). O resultado são seis documentários que foram exibidos na rede de televisão americana PBS - Public Broadcasting Service. A série documental foi produzida de 1982 a 1990 e mostra que fazer cinema militante era, praticamente, a única forma possível “entre os cineastas independentes engajados nos anos de 1970 a 1980”, enfatiza Tavares (2014: 86).

Em 1994, Helena Solberg lança o documentário *Carmen Miranda: Bananas Is my Business*, sendo premiado em festivais nacionais e internacionais. Segundo Tavares



(2014), naquele momento a cineasta passa a ser conhecida no Brasil. Logo depois do lançamento do documentário, Solberg e seu marido, o produtor norte-americano David Meyer, retornam ao Brasil, onde fundam a produtora Radiante Filmes, em 2003.

Hoje, após 55 anos desde a data de lançamento de seu primeiro filme, Helena Solberg é considerada a única mulher a fazer parte do Cinema Novo brasileiro. No entanto, o pesquisador Hernani Heffner destaca que um dos diferenciais da cineasta é que, ao contrário dos demais realizadores desse período, Solberg nos anos de 1970 e 1980 se manteve fiel a dois temas principais: “a questão da mulher e a questão política” (HEFFNER *apud* TAVARES, 2014: 99).

Nesta entrevista, realizada em outubro de 2021, Helena Solberg fala sobre os 55 anos desde o lançamento do documentário *A Entrevista* e de algumas de suas referências culturais. A cineasta continua em atividade artística e política. Em 2021, por exemplo, a Ancine censurou o projeto do seu filme *Os Evangélicos*, alegando que se trata de conteúdos religiosos ou políticos. Mesmo não querendo falar muito sobre o assunto, Solberg destaca que o processo está em andamento e segue com esperança de que o filme possa ser realizado em breve. Atualmente, a documentarista trabalha em três projetos cinematográficos.

Revista Rebeca: Em 2021, o filme *A Entrevista* completou 55 anos desde a data do seu lançamento, em 1966. O documentário foi filmado durante a ditadura militar brasileira e, mesmo assim, debate-se por meio de entrevistas o papel da mulher na sociedade da época. Como a senhora analisa as mudanças na sociedade ao longo desse tempo e as importantes conquistas das mulheres nesse meio século?

Helena Solberg: São exatamente as questões que estou procurando responder no meu próximo filme. Queremos refletir sobre o feminismo hoje. A emergência de múltiplos “feminismos”, a ausência de uma pauta única feminista, com demandas muitas vezes se fundindo ou confundindo com outras lutas sociais. Mulheres negras, transgêneros, lésbicas, mães e mulheres do campo são algumas das vozes que se manifestam hoje entre as diversas correntes feministas. Com essa abertura, o feminismo vai ganhando contornos de humanismo, assumindo pautas que ultrapassam a questão da igualdade entre homens e mulheres: as lutas de gênero, as questões raciais, e o desenvolvimento socioambiental, entre outras. É a emancipação do ser humano como um todo. É um humanismo porque os homens também ganham com isso. É uma luta de liberação contra coisas que são alienadoras e mutiladoras. Um homem que se proíbe exprimir sua sensibilidade, seu sofrimento, seu medo, se priva de grande parte de sua humanidade.



O mesmo para uma mulher que se priva do gosto pela coragem, pelo desafio, por tudo que é identificado como masculino.



Imagem 3: Helena Solberg durante as gravações de *Vida de Menina* (2003).

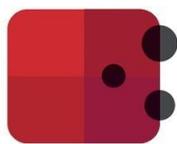
Fonte: Acervo Helena Solberg.

RR: Como a senhora começou a filmar e quais foram os seus principais referenciais?

HS: Quando eu era adolescente queria ser escritora e estudei Línguas Neolatinas na PUC do Rio de Janeiro. Ali conheci alguns dos rapazes que começavam a fazer seus primeiros filmes, que viriam a ser expoentes do chamado Cinema Novo. Vi então a possibilidade do uso de uma outra linguagem para me expressar. O neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague tiveram um grande impacto em nossa geração. Não acredito que a busca de referências seja necessariamente uma característica do processo criativo. Tenho muitos filmes preferidos, não consigo reduzir a somente um. Adoro *Bambi*, sou apaixonada por Godard, Bergman, Tarantino e Scorsese. O cinema japonês é extraordinário, assim como o cinema russo.

RR: Na apresentação do livro *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo* (TAVARES, 2014), Arnaldo Jabor destaca que, quando a conheceu, a senhora era existencialista e estava preocupada com uma opressão – muitas vezes invisível, mas bastante presente – na sociedade. Como a senhora analisa esse pioneirismo artístico e ao mesmo tempo político que resultou em um cinema feminino?

HS: Os primeiros filmes eu fiz porque senti a necessidade de examinar minha formação burguesa, entender de onde vinham os valores que me foram inculcados. Quando comecei estávamos vivendo a ditadura, ao mesmo tempo que buscávamos uma nova liberdade nas relações de classe, da mulher, do sexo. Vivíamos dentro de um contexto político-social que questionávamos e do qual queríamos escapar. O filme documentário



pode ser muito poderoso em retratar de alguma forma a realidade. Sua dualidade é que ele será sempre o recorte daquele que posicionou a câmera, fazendo com que essa “realidade” seja sempre questionada.

RR: Por conta da ditadura, a senhora deixou o país e passou a viver nos Estados Unidos, onde morou por 32 anos. Nesse tempo, continuou a filmar documentários privilegiando uma “temática política e social latino-americana” (TAVARES, 2014: 16). Como a senhora observa as mudanças políticas ao longo desse período e a importância do cinema para debater temáticas sociais?

HS: As mudanças tecnológicas acho que tiveram um impacto político imensurável. As imagens podem ser manipuladas de forma perturbadora. As chamadas *fake news* nos fazem duvidar de tudo que vemos e ouvimos. Ainda é cedo para avaliarmos o impacto disso tudo. Os celulares substituíram as câmeras e tudo é filmado continuamente, para o bem ou para o mal. Acho que o cinema é uma arte e acredito que inspirar, levar a reflexão e promover o debate é sua arma mais poderosa.

RR: Uma das marcas do seu trabalho foi acompanhar as mudanças tecnológicas e as transformações na linguagem do documentário nos últimos 50 anos (TAVARES, 2014: 15). Quais foram as principais mudanças ao longo desse tempo no processo de realização de um documentário?

HS: A revolução digital mudou o cinema, como também mudou quase tudo na vida da gente. De um lado, facilitou ao documentarista, no sentido que viabilizou a realização de filmagens mais baratas e ágeis. De repente, ficou possível ter acesso a equipamentos de alta qualidade sem precisar de orçamentos enormes. As câmeras ficaram muito menores e fáceis de usar e, talvez, não são tão intimidadoras quanto as câmeras de cinema de antes. Por outro lado, as pessoas filmam muito mais. Em geral acho bom, mas a realização de um filme bom ainda depende muito mais do talento e da dedicação do cineasta do que do equipamento que ele tem em mãos.

RR: Os filmes dirigidos pela senhora partem da observação para a realização documentária. Como surgiu a ideia de realizar o documentário *A Entrevista*, considerado até hoje um importante representante do cinema feminista?

HS: Minha geração foi 10 anos antes da geração “Leila Diniz”. Foi antes da pílula anticoncepcional e antes da psicanálise tornar-se popular por aqui. Estou me referindo a uma classe média alta muito conservadora. Dos 5 aos 12 anos fui semi-interna no Sacré Coeur de Jesus, depois nas Ursulinas, e depois no Colégio Notre Dame. A



primeira vez que me senti com rapazes em uma sala de aula foi na faculdade. Ao mesmo tempo, vinha de uma família de homens, um pai e três irmãos. A diferença na educação e nos privilégios era flagrante. Eu queria respostas e fui procurá-las entrevistando moças com a mesma formação, e o cinema surgiu como um instrumento de investigação.

RR: Ao longo da sua carreira como cineasta a senhora filmou 18 filmes. Existe algo que a senhora gostaria de ter filmado e ainda não filmou?

HS: Tenho uma pasta no meu arquivo intitulada: “Os filmes que não fiz”. São roteiros inacabados, anotações, rascunhos. Eles me mostram as diferentes fases que eu estava vivendo e quem eu era. Foi bom que guardei e de vez em quando vou lá dar uma olhada, fazer uma visita. De qualquer forma, acho que já amadureci bastante e não há tempo mais para realizar todos os projetos. Eles são para mim um mapa de quem eu era e quais foram minhas preocupações em diferentes etapas da vida.

RR: O pesquisador Hernani Heffner, em entrevista a Mariana Tavares (2014: 26), destaca que a senhora é a única cineasta representante do grupo do Cinema Novo. Algo similar aconteceu na França, com a diretora Agnès Varda sendo a única mulher na Nouvelle Vague. Essa representatividade da autoria feminina possibilitou novas abordagens para narrar histórias de mulheres (HOLANDA, 2017a). Como a senhora analisa a importância do ponto de vista do realizador para a concepção documentária?

HS: Por mais que busquemos a objetividade e a verdade, estaremos sempre presentes nas produções que desenvolvemos. Com tudo aquilo que compõe o produto que somos, seja por meio da formação ou de um lugar de fala, como se diz hoje. O Cinema Verdade e o Cinema Direto não são mais do que essa busca incessante pela verdade que nos escapa. Dessa maneira, acredito que a experiência da mulher como ser social passa por sua trajetória e pelos ritos que são esperados dela. Além disso, é importante levar em conta também a classe social e a etnia, que serão certamente revelados em suas escolhas e recortes da sua realidade como artista. Elas não serão necessariamente a seu favor, pois as deformações que essas vivências podem trazer são profundas – assim como nos homens.

RR: Em 1994, a senhora realiza *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, que traz, além do vasto material de arquivo, entrevistas com pessoas que conheceram a artista. Em certos momentos, o filme recorre à encenação como procedimento narrativo. Como a senhora analisa as fronteiras entre documentário e cinema de ficção?



HS: Queremos contar histórias da maneira mais impactante possível, portanto usamos todas as ferramentas que temos. Não vejo muito a distinção entre documentário e ficção. A grande diferença talvez seja que no documentário o filme é feito definitivamente na mesa de montagem, já o filme de ficção é feito no roteiro. Mas acaba sendo a mesma coisa. Fico um pouco chateada com os xiitas que dizem que não podemos fazer encenações ou não podemos incluir arquivo num filme de ficção.



Imagem 4: Sessão de *Carmen Miranda*, em Nova York (2003).

Fonte: Acervo Helena Solberg.

RR: Ainda hoje as mulheres têm realizado menos filmes que os homens. Na sua opinião, como seria possível reverter esse cenário?

HS: Acabar com a discriminação contra a mulher, que continua em vigor na sociedade brasileira e quase no mundo inteiro. Não penso que o cinema pode acabar com a discriminação ou mudar a condição da mulher, mas pode levar a uma reflexão importante ou gerar um diálogo na sociedade. Acredito que temos que ocupar os espaços públicos. Depois das conquistas dos direitos civis, seguido dos direitos sobre nosso corpo e a sexualidade, agora estamos vivendo uma Terceira Onda do feminismo que se dá de forma mais abrangente, mas também mais pulverizada. Precisamos lutar por melhores condições, reformas e infraestruturas que nos permitam ocupar o espaço



público. A dupla jornada continua ainda a impedir a entrada das mulheres em profissões que exigem condições de trabalho de dedicação extrema, como o cinema.

RR: Em 2021, a Ancine censurou o projeto do seu filme *Os Evangélicos*, alegando que se trata de conteúdos religiosos ou políticos. Como a senhora observa esse veto da Agência Nacional do Cinema?

HS: O processo está em andamento e temos ainda esperança de que o filme poderá ser realizado. Ainda estamos lidando com as burocracias de financiamento. Além disso, tenho três projetos que espero que se realizem quando sairmos dessa crise.

Referências

A CINEASTA Helena Solberg. Folha de S. Paulo, São Paulo, Ano: XLVII, n. 13.903, 10 de jul. 1967.

HOLANDA, Karla. "Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina". Revista Famecos, v. 24, n. 1, 2017a, p. 1-18.

HOLANDA, Karla. "Helena Solberg: entre o pessoal e o político". Devires, v. 14, n. 2, 2017b, p. 184-203.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2012.

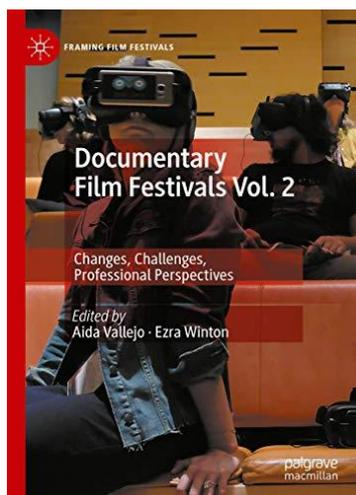
TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Biblioteca da Imprensa Oficial, 2014.



**Festivais de documentário no século
XXI: resenha de *Documentary Film Festival v.2.*
(2020), organizado por Aida Vallejo e Ezra Winton¹**

Juliana Muylaert Mager²

Bianca Salles Pires³



Resenha

VALLEJO, Aida; WILTON, Ezra (ed.). *Documentary Film Festival v.2: Changes, Challenges, Professional Perspectives*. Framing Film Festivals Book Series. Switzerland: Palgrave MacMillan, 2020.

¹ As duas autoras contribuíram igualmente para o texto final da resenha.

² Juliana Muylaert Mager: Pós-doutoranda no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF) e bolsista PDR-10 da FAPERJ. É mestra e doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF). É uma das fundadoras do Grupo de Pesquisa “Festivais de cinema e audiovisual: histórias, políticas e práticas” (CNPq, Brasil). Integra a *Red de Investigación sobre Documentales* (Redoc, América Latina) e participa da Rede Brasileira de História Pública (RBHP, Brasil).
Email: jumuylaert@gmail.com

³ Bianca Salles Pires: Pós-doutoranda no *Posgrado en Ciencias Antropológicas* da *Universidad Autónoma Metropolitana* (UAM-I), com apoio do *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología* (Conacyt, México). Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ) e mestra em Sociologia, Universidade Federal Fluminense (PPGS/UFF). Integra o Grupo de Pesquisa “Festivais de cinema e audiovisual: histórias, políticas e práticas” (CNPq, Brasil); a *Red de Investigación en Antropología Audiovisual* (RIAA, México/Brasil) e a *Red de Investigación sobre Documentales* (Redoc, América Latina).
Email: bianca.salles.pires@gmail.com

**Resumo**

O segundo volume da obra *Documentary Film Festivals, Changes, Challenges, Professional Perspectives* (2020), editado por Aida Vallejo e Ezra Winton, faz parte da coleção *Framing Film Festivals* da editora Palgrave. A obra se divide em duas sessões: a primeira apresenta textos resultados de pesquisas sobre festivais de documentários e as mudanças recentes no circuito; a segunda parte reúne um conjunto de entrevistas com agentes do campo do documentário.

Palavras-chaves: Festivais de cinema; Documentário; Programação; Distribuição cinematográfica.

Abstract

The second volume of *Documentary Film Festivals: Changes, Challenges, Professional Perspectives* (2020), edited by Aida Vallejo and Ezra Winton, integrates the Palgrave *Framing Film Festivals* series. The book is divided in two parts: the first one presents texts resulting from investigations on documentary film festivals and recent changes within the circuit, while the second part is composed by a set of interviews with different actors in the documentary realm.

Keywords: Film Festivals; Documentary; Programming; Film Distribution



Parte da coleção *Framing Film Festivals*, o livro *Documentary Film Festivals* organizado por Aida Vallejo e Ezra Winton se divide em dois volumes. Nesta resenha, dedicamo-nos a discutir o segundo deles: *Changes, Challenges, Professional Perspectives* (2020). Com duas sessões compostas por textos e entrevistas, a obra apresenta um interessante panorama dos desafios enfrentados na pesquisa e na organização dos festivais de documentário, a partir das reflexões de pesquisadores e agentes do campo que transitam por eventos de diferentes localidades da Europa, América Latina, Ásia e África.

Nomeada *Mudanças e Desafios*, a primeira parte da publicação reúne cinco capítulos com questões próprias às transformações no circuito dos festivais de documentário na passagem para o século XXI. Resultantes de pesquisas, os textos examinam como essas mudanças se configuram em distintos contextos locais, sem perder de vista a conexão com o ecossistema mais amplo de festivais. Nos três primeiros artigos do apartado, as relações geopolíticas guiam as análises dos eventos; já nos dois últimos, questões sobre programação e formatos do documentário ganham ênfases nas reflexões. Como ponto comum, os artigos indicam a importância dos eventos para formação de públicos para o documentário.

Abrindo a primeira parte do segundo volume, o texto de Aida Vallejo⁴ retoma a trajetória do IDFA - Festival Internacional de Documentários de Amsterdam, evidenciando as estratégias que permitiram ao evento ganhar destaque e centralidade no âmbito dos festivais de documentário. Entre as principais escolhas da organização assinaladas pela pesquisadora está a precoce inclusão de atividades paralelas relacionadas à indústria na programação, como fóruns, mercados, oficinas, palestras e eventos de *networking*, além de fundos como o *IDFA Bertha Fund*, expandindo as áreas de atuação para além da exibição.

A discussão do capítulo gira em torno do impacto econômico dos festivais audiovisuais, descrevendo como a combinação desse pioneirismo na relação com a indústria e da localização na Europa ocidental contribuíram para converter o evento em modelo para outros festivais. No caso do IDFA, Vallejo defende que as diversas atividades promovidas em relação com a indústria consolidam uma estratégia unificada, responsável por transformar o festival em local de conexão entre os agentes internacionais do campo e em ponto de passagem para a distribuição global do documentário.

⁴ "IDFA's Industry Model: Fostering Global Documentary Production and Distribution"



O artigo de María Paz Peirano⁵ investiga as transformações recentes na produção e distribuição do documentário chileno, analisando os fatores nacionais e internacionais que permitiram o crescimento em termos de produção, circulação e visibilidade. A partir de pesquisa etnográfica, incluindo a realização de entrevistas com diferentes profissionais do campo, Peirano identifica um conjunto de agentes, práticas e políticas relevantes nesse processo, particularmente a ChileDoc, agência criada a partir da organização de profissionais do setor que atua na produção e distribuição do cinema documentário chileno, tanto em nível local como global.

Segundo a autora, a experiência em festivais internacionais foi fundamental para a criação da ChileDoc, que por sua vez tem nos circuitos festivaleiros uma de suas principais áreas de atuação. Esse lugar de importância dos festivais também se deve aos entraves na distribuição das cinematografias periféricas e dos cinemas especializados, como é o caso do documentário chileno, que apesar do crescimento notável dos últimos anos segue sofrendo dificuldades para a distribuição nacional.

O capítulo de Ilona Hongisto, Kaisu Hynnä-Granberg e Annu Suvanto⁶ centra-se na análise da programação de diferentes festivais de cinema documentário europeus – DocLisboa; DocPoint; DOK Leipzig; FIDMarseille; IDFA; *Ji.hlava International Documentary Film Festival*; Planete+DOC; *Thessaloniki Documentary Film Festival* e *Visions du Réel* – examinando a presença de obras provenientes do Nordeste da Europa (Alemanha, Polônia, Lituânia, Letônia, Estônia, Rússia e Finlândia), no período compreendido entre 1990 e 2010.

Segundo as autoras, com a dissolução das fronteiras da Guerra Fria os festivais de documentários se tornaram plataformas onde a relação entre Leste e Oeste, Norte e Sul europeu foram problematizadas, discutidas e repensadas, possibilitando novas maneiras de imaginar os limites internos do continente.

Já o capítulo de Stefano Odorico⁷ analisa a expansão da presença de documentários interativos na programação de festivais, em resposta à constante necessidade de se atualizar e promover novas experiências para os públicos. As obras interativas são definidas pelo autor como uma múltipla gama de textos audiovisuais, apresentados em uma variedade de formatos digitais e plataformas, abrangendo distintas maneiras possíveis de contar histórias factuais audiovisualmente, muitas vezes com quebras na linearidade narrativa. O autor destaca a existência de importantes fóruns de discussão do subgênero em festivais, entre eles o WebDox, no Docville

⁵ "Connecting and Sharing Experiences: Chilean Documentary Film Professionals at the Film Festival Circuit"

⁶ "The Invention of Northeastern Europe: The Geopolitics of Programming at Documentary Film Festivals"

⁷ "Beyond the Screen: Interactive Documentary Exhibition in the Festival Sphere"



(Bélgica), e a *Interactive Documentary Conference*, no IDFA, sugerindo que a inclusão de sessões transmídias abrem novos caminhos para refletir sobre as experiências cinéfila e o espaço canônico ocupado pelas salas de cinema na programação de festivais.

No capítulo que fecha o apartado, Eulália Iglesias⁸ analisa a presença de documentários nas diferentes sessões (competitivas ou paralelas) do Festival de Cannes. A autora, que trabalha como crítica no Festival desde 1999, propõe uma reflexão com base em dados coletados em primeira mão. Segundo Iglesias, três características guiam a política de seleção de documentário em Cannes: o autor, a temática ou o patrocinador/produtor, sendo relevantes o renome dos profissionais e a atualidade dos temas e causas abordados nos filmes. Ressaltando o prêmio concedido em 2004 a Michael Moore por *Fahrenheit 9/11* como uma exceção na trajetória do festival, a autora conclui que os três festivais generalistas mais importantes e influentes do mundo – Cannes, Veneza e Berlim – seguem tratando marginalmente os documentários. Por outro lado, Iglesias aponta outros eventos internacionais contemporâneos, como Locarno, que apresentam tendência oposta, evitando as barreiras entre a ficção e a não ficção.

Intitulada “Perspectivas Profissionais”, a segunda parte do livro reúne um conjunto de entrevistas com agentes ligados a diversas atividades do campo do documentário e dos festivais. Abrindo a seção, os três primeiros entrevistados são diretores de festivais documentais de diferentes regiões do globo, oferecendo um panorama dos desafios enfrentados em contextos locais tão distintos como a Europa ocidental, a África e o Mundo Árabe. Aida Vallejo entrevista Ernesto del Río, diretor do Zinebi - *International Documentary and Short Film Festival* de Bilbao, Espanha; Lindiwe Dovey entrevista Pedro Pimenta, fundador e diretor do Dockanema - Festival de Documentários, de Maputo, Moçambique; e Hassouna Mansouri entrevista Amir Al-Emary, diretor do *Ismailia International Film Festival for Documentaries and Shorts*, Egito.

As respostas de Del Río, Pimenta e Al-Emary indicam caminhos interessantes para a compreensão das dinâmicas de poder em jogo na realização dos festivais de documentário e das desigualdades regionais que atravessam esse fenômeno global. Em relação aos festivais dirigidos pelos entrevistados, podemos assinalar algumas diferenças. Enquanto o Zinebi é realizado desde 1959, o Ismailia foi fundado em 1992 e o Dockanema apenas em 2006. Além disso, enquanto o festival de Bilbao se caracteriza pela regularidade das edições e pelo apoio do governo local, os outros dois eventos são

⁸ “Positioning Documentaries at the Cannes International Film Festival: *Fahrenheit 9/11* and Beyond”.



marcados por descontinuidades e falta de suporte governamental – o evento de Ismailia chegou a ser suspenso por cinco anos depois de 1995, e o Dockanema deixou de ser realizado em 2013.

Apesar dessas diferenças, notamos pontos em comum nos desafios enfrentados na direção dos festivais, podendo destacar, entre outros, o suporte financeiro e a autonomia política. Nesse sentido, os três entrevistados debatem a sustentabilidade econômica dos eventos e a relação com o poder público: Del Ríó comenta a falta de independência do Zinebi em relação ao Conselho Municipal; Pimenta discute a importância da autonomia e coloca a ausência de apoio financeiro como um dos entraves para a continuidade do Dockanema; Al-Emary avalia a falta de estabilidade financeira e política nos países árabes e o impacto disso na realização do festival de Ismailia.

Os modos de exibição e a relação com os mercados são outras temáticas presentes nas falas dos diretores de festivais entrevistados, tópicos que também aparecem nas entrevistas da segunda parte da obra. Realizadas com diferentes atores sociais ligados ao documentário e aos eventos audiovisuais, as cinco últimas entrevistas ampliam, assim, o panorama proposto pelos organizadores, convidando ao diálogo profissionais de diversas localidades, trajetórias e atuações.

Samara Chadwick entrevista Sandra J. Ruch, diretora executiva da *International Documentary Association (IDA)*⁹ entre 2001 e 2008. Na entrevista, Ruch avalia mudanças recentes, como o barateamento nos custos de produção e os modos de financiamento. Sobre os festivais de documentário, a entrevistada defende a importância dos eventos especializados e generalistas, avaliando que a influência dos eventos da Lista-A (da FIAPF) se traduz não apenas na relação com o mercado mundial, como também no papel desempenhado pelos grandes eventos, como IDFA e HotDocs, para a sociabilidade dos públicos de documentários – essa relação também é desenvolvida por eventos menores.

Jennifer M. J. O'Connell e Annelies van Noortwijk entrevistam Rada Šešić, cineasta independente, crítica, conselheira e programadora com longa trajetória de colaboração com organizações internacionais de festivais, incluindo o *International Documentary Festival Amsterdam (IDFA)*, o *International Film Festival Rotterdam (IFFR)* e o *Sarajevo Film Festival (SFF)*. Durante a entrevista, Rada Šešić discute questões sobre curadoria e programação de festivais, compartilhando seu posicionamento em

⁹ A *International Documentary Association (IDA)* foi fundada em 1982 por um grupo de documentalistas de Los Angeles, se dedicando exclusivamente à não-ficção. A associação funciona através de membros, e entre suas principais inovações estiveram: DocuWeeks (1997) e o Programa de Patrocínio Fiscal (1998).



defesa das especificidades do festival e da busca por colocar diferentes formatos em diálogo.

Enrico Vannucci entrevista Stefano Tealdi, membro da diretoria executiva do *Documentary Campus*¹⁰, com longa trajetória no ensino de produção cinematográfica em diferentes instituições. Na entrevista, Tealdi dá maiores detalhes sobre a importância da existência e o funcionamento das oficinas de financiamento europeias, principalmente desde sua experiência à frente do *Documentary Campus*, concluindo que os cursos de treinamento, workshops e *pitchings* são espaços fundamentais para ajudar no reconhecimento e visibilidade de novos cineastas, mesmo com o risco involuntário de gerar uma padronização dos produtos audiovisuais.

Panela de Sevara entrevista Thierry Garrel, que esteve à frente da unidade documental da rede televisiva franco-alemã ARTE France¹¹, por mais de duas décadas. Na entrevista, Garrel argumenta a favor da importância do papel desempenhado historicamente pelas televisões públicas para a exibição e coprodução de documentários no continente europeu, respeitando a diversidade e apoiando produtores independentes por meio de coproduções.

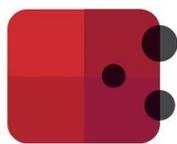
Andrea Slováková entrevista Diana Tabakov, chefe de aquisições da plataforma de distribuição online de filmes documentário Doc Alliance Films (Dafilms)¹² desde 2011. Conforme explica Tabakov, a Doc Alliance é uma rede composta por sete festivais, incluindo CPH: DOX, Dok Leipzig, FID Marseille, Ji.hlava IDFF, *Docs Against Gravity Film Festival*, *Visions du Réel Nyon* e Doclisboa. A entrevistada apresenta os critérios de funcionamento da Dafilms e a posição da plataforma no mercado internacional, discutindo estratégias de colaboração entre festivais, formas de exibição online de documentários e relação com outros modos de distribuição.

Em relação aos festivais, a posição dos entrevistados oscila entre uma visão mais otimista a respeito de seu papel e perspectivas mais críticas sobre os modelos de curadoria. Tealdi comenta de forma tímida o risco de padronização das obras com a criação dos fundos e *pitchings*. Já Garrel tece uma crítica direta aos modelos de programação, indicando como problemas a repetição dos filmes e a primazia dos eventos sociais e de mercado nas agendas dos festivais. Garrel chega a afirmar que os eventos falham em “conduzir à descoberta de documentários de ponta” (2020: 196). A fala contradiz a entrevista de Rada Šešić, que afirma reiteradas vezes a preocupação

¹⁰ Iniciativa financiada pela União Europeia e com sede na Alemanha.

¹¹ Emissora de serviço público franco-alemã fundada em 1991 como *European Culture Channel*, tendo como um dos pilares de sua programação o documentarismo.

¹² A Dafilms é uma evolução da Doc-Air, portal do Ji.hlava International Documentary Film Festival na República Tcheca, criado em 2005. A plataforma se dedica à distribuição online de documentários e cinema independente.



com os usos da linguagem cinematográfica em seu trabalho como programadora. Tabakov, por sua vez, traz uma visão mais otimista das possibilidades de colaboração entre festivais e plataformas para a distribuição online de documentários. No conjunto, as últimas cinco entrevistas finais levantam temas atuais que afetam os circuitos sociais do documentário, evidenciando os laços dos festivais com os diferentes âmbitos da indústria.

A leitura do segundo volume de *Documentary Film Festivals* apresenta um quadro complexo desses eventos no século XXI, conectando as questões que envolvem a realização dos festivais com as políticas culturais, a produção, e a distribuição do cinema documentário. As conexões entre o local e o global, os centros e as periferias são chaves analíticas utilizadas para compreender a importância que cada festival assume no circuito festivaleiro, nos mercados e para a própria definição do cinema documentário contemporâneo. A partir de uma pluralidade de pontos de vista, a obra estimula a discussão de questões importantes e atuais sobre esse subcircuito de eventos e reafirma a diversidade dos festivais como objeto de pesquisa.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

***Road movie acadêmico: trilhando os
passos de Eduardo Coutinho no sertão paraibano***

Kamilla Medeiros do Nascimento¹

¹ Mestranda em Comunicação e Cultura no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), sob orientação da Profa. Dra. Consuelo Lins. Atua como cineclubista, curadora de mostras e festivais de cinema, realizadora audiovisual e representante discente no Conselho Deliberativo da SOCINE na gestão 2021-2023.
E-mail: kamilla.medeiros@gmail.com

**Resumo**

O texto que apresento para a seção Fora de Quadro se trata de uma série de escritos, tanto acadêmicos quanto pessoais, sobre o processo de pesquisa de mestrado em andamento e da experiência de campo sobre a relação entre o cinema de Eduardo Coutinho e a região Nordeste do Brasil. Há também o relato da minha visita à Araçás, em São João do Rio do Peixe, na Paraíba, local da gravação de *O Fim e o Princípio* (2005), em companhia de Rosa, a mediadora do filme.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Documentário, Eduardo Coutinho, Nordeste.

Abstract

The text I present for the Fora de Quadro section is a series of writings, both academic and personal, about an ongoing research process and the field experience on the relationship between Eduardo Coutinho's cinema and the Northeast region of Brazil. There is also the account of my visit to Araçás, in São João do Rio do Peixe, Paraíba, where the filming of *O Fim e o Princípio* (2005) was recorded, in the company of Rosa, the film's mediator.

Keywords: Brazilian cinema, Documentary, Eduardo Coutinho, Northeast.



Parte I - Acasos e as histórias que os filmes não contam

Perguntaram-me diversas vezes o porquê de estar pesquisando sobre o cinema de Eduardo Coutinho no mestrado. Também me pergunto. Qual o sentido de pesquisar sobre o que muitos já falaram sem chover no molhado? Artigos, entrevistas, dissertações, teses, filmes e toda a sorte de relatos. A dúvida é latente e lateja a cada dia. No entanto, uma intuição – sempre ela – emergiu quando me encontrei perdida: talvez fosse interessante perceber como se deu a relação dele, o Coutinho, com o Nordeste brasileiro – lugar ao qual ele retornou diversas vezes em sua filmografia, a começar por *Cabra Marcado Para Morrer*, de 1964/1984. Quem sabe indo por aí algo diferente desponte, pensei. Ou será que somado a isso, justamente, por eu mesma ter nascido e me criado entre a Paraíba e o Ceará, é que algo a mais possa ser encontrado? Talvez por isso eu tenha decidido pôr o pé na estrada. Fato é que no meio do caminho tinha uma pedra... e uma pandemia que retardaram a viagem. Espera essa quase infinita, que bem ou mal me forçou a redefinir as rotas da pesquisa.

Em *O Fim e o Princípio: Entre o mundo e a cena*, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, atribuem esse interesse especial pelo sertão quando comentam que Coutinho conheceu o Nordeste com o cinema (2014: 55). Não por acaso, há exatos 60 anos, em meados de abril de 1962, o então jovem cineasta, recém chegado de Paris, tem o seu primeiro encontro fatídico com Elizabeth Teixeira durante um ato público em Sapé, na Paraíba, pouco tempo após o assassinato de João Pedro Teixeira² (MATTOS, 2019: 46). Na época, envolveu-se com o Centro Popular de Cultura da UNE, por onde pôde pisar pelas bandas de cá pela primeira vez. Decerto já as conhecia de suas vastas leituras, desde Celso Furtado a João Cabral de Melo Neto, passando por Guimarães Rosa e dando a curva por Raquel de Queiroz. “A literatura veio antes do cinema.” Quem relatou isso a mim durante uma conversa recente por telefone foi Liana Maria Aureliano³, economista e grande amiga de Eduardo Coutinho. Descobrimos, dessa vez por acaso, que compartilhamos o mesmo local de nascimento: Patos, uma cidade no sertão central paraibano. Coutinho também passou por lá, mas ainda vamos chegar nesta parte da história.

Voltemos um pouco no tempo. Fortaleza, início de 2018, durante uma semana de aulas sobre documentário brasileiro ministradas pela realizadora carioca Beth

² Em virtude dos 60 anos da morte de João Pedro Teixeira completos em abril de 2022, a convite da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), organizei a gravação da conversa “Marcharemos em tua luta: 60 anos da morte de João Pedro Teixeira (1962-2022)”. Disponível em: <https://vimeo.com/699693322/4706425e42>. Acesso em: 27 de junho de 2022.

³ Há um belíssimo texto de Eduardo Escorel, escrito em 2019, para a sua coluna na revista Piauí, em que ele cita um sonho que Liana lhe contou após um ano da morte trágica de Coutinho. Vale a leitura. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/eduardo-coutinho-encontros-amorosos/>. Acesso em: 27 de junho de 2022.



Formaggini. Tive um encontro implacável com o que viria a ser meu tema de pesquisa ao escutar em sala de aula que, para Eduardo Coutinho, quando o acaso aparece no filme, ele vira destino. "Se você trabalha bem, o acaso trabalha a seu favor", parafraseando aqui a Beth, que, por sua vez, parafraseia o Coutinho. Desde então fui colecionando pequenos acasos que hoje ecoam no que me dedico a pesquisar. Como exemplo disso, eis que em março de 2019 uma dessas sincronicidades irrompe em pleno carnaval. Há quem tivesse viajado, quem pulasse nas ruas e quem ficasse em casa como eu. (Ironicamente, exato um ano depois, estaríamos em quarentena). Mainha tinha voltado de viagem da Paraíba naquela semana trazendo consigo minha avó. Estávamos reunidas, muita chuva e ventilador ligado porque estava muito, mas muito quente. Era fim de tarde e achei por bem ficar conversando e tomando café com bolachas – sim, ser brasileira é essa contradição mesmo. Decidi, então, fazer uma sessão de cineclubes improvisada e soltei: "Vó, vou mostrar aquele filme pra senhora! Aquele da Elizabeth Teixeira. Mainha, venha ver também!". Era *Cabra Marcado Para Morrer*.

Ficamos ali. Assistindo. Envolvidas. O sol se virou para o outro lado e a nossa sala escureceu, tal qual a de cinema. Só a luz da tela pequena brilhava naquele fim de sábado crepuscular. As caixinhas de som fizeram o seu trabalho e aquelas vozes do passado preencheram a nossa casa. Foi por volta de vinte e dois minutos de filme que minha avó apontou o dedo para aquela imagem na nossa frente e disse que reconhecia um dos doze filhos de Elizabeth, o Abraão. Contou-me que ele foi seu vizinho – moravam quase na mesma rua – no início da década de 1980 lá em Patos, nossa cidade natal. Ali perto da rua do beco, ela disse, algumas tias minhas brincavam com os netos de Elizabeth e João Pedro, os filhos de Abraão. Mainha disse que por ser a filha mais velha, já mocinha, não brincava mais com os pequenos. Não era de se estranhar a lembrança: além de tudo isso, Abraão era jornalista na cidade e, entre os mais velhos, muitos se recordam de sua personalidade forte. Foram muitas as pausas no filme, aqui e acolá mais lembranças daquela época iam sendo ditas, histórias que os filmes não contam. Numa delas, minha avó enfatizou bem a relação com o *Cabra*: o assassinato de Margarida Maria Alves, em 1983, símbolo da luta das mulheres no movimento camponês e presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, também na Paraíba. Mais uma que fora marcada para morrer pelos interesses latifundiários da região.

Naquele fim de tarde, o acaso virou destino. Mesmo de forma indireta, puxando um fiapinho de uma tapeçaria muito maior, senti-me próxima das vidas de Elizabeth e



de Coutinho, senti-me mais próxima do Cinema também. A própria Elizabeth, em um trecho do livro de memórias organizado por Ayala Rocha⁴, diz o seguinte:

“(...) Por coincidência, nesses mesmos dias, Eduardo Coutinho procurou o jornalista João Manoel de Carvalho para ter notícias minhas. Com a anistia, estava querendo dar continuidade ao filme que havia sido interrompido, como sabemos, em 1964, com o golpe militar. Com o endereço fornecido pelo João Manoel, o Eduardo seguiu imediatamente para Patos, para conversar com Abraão. Em Patos, encontrou o Abraão e o Carlos, em preparativos para irem para São Rafael, ao meu encontro. Coutinho decidiu chegar junto com os meus filhos.” (TEIXEIRA apud ROCHA, 2016: 203).

Aos vinte e dois minutos de filme, Coutinho narra esse encontro inesperado entre eles, após longos 17 anos. Noutro livro de memórias⁵, esse organizado por professoras da UnB e UFPB, Lourdes Bandeira, Neide Miele e Rosa Godoy, Elizabeth diz que pouco tempo depois, em 3 de março de 1981, mudou-se para Patos e por lá ficou até 1985. Minha família foi vizinha deles a partir de 1982/83. É extremamente provável e comovente que minha avó, meu avô, mainha e minhas cinco tias tenham cruzado o caminho de Elizabeth.

Parte II - Quando tudo principia...

Entre junho e agosto de 2020, em plena pandemia, dedico-me a organizar uma mostra intitulada *Fabulações no Real*⁶, com oito sessões virtuais, distribuídas entre os meses de setembro a dezembro daquele ano. Foram debatidos doze filmes brasileiros lançados entre 2020 e 1974, longas e curtas-metragens: *Partida* (2020) de Caco Ciocler; *Lembro Mais dos Corvos* (2018) de Gustavo Vinagre; *Ruim é ter que trabalhar* (2015), *Aluguel: o filme* (2015) e *Filme de domingo* (2020) de Lincoln Péricles; *A falta que me faz* (2009) de Marília Rocha; *Girimunho* (2012) de Clarissa Campolina; *O Fim e o*

⁴ Advogada, cofundadora ao lado de Vanderley Caixe do Centro de Defesa dos Direitos Humanos - Assessoria e Educação Popular em 1981, em João Pessoa. Teve papel decisivo no trabalho com mulheres camponesas e, nesse processo, ouvindo durante meses Elizabeth, nasceu o livro *Elizabeth Teixeira: mulher da terra*, tendo a sua primeira edição lançada em 2009.

⁵ O livro *Eu marcharei na tua luta! A vida de Elizabeth Teixeira* foi publicado em 1997, sendo gestado desde 1985, após um encontro comemorativo do Dia Internacional da Mulher, com a presença de Elizabeth.

⁶ As gravações dos oito debates podem ser assistidas no canal do YouTube da Escola Porto Iracema das Artes. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLwGS9mY2KyNL4Hy3j6KVZPmHPs4ExmLSv>. Acesso em: 27 de junho de 2022.

Princípio (2005) de Eduardo Coutinho; *Pajeú* (2020) e *Retratos de uma paisagem* (2012) de Pedro Diógenes; *O Fim do sem Fim* (2001) de Cao Guimarães, Beto Magalhães e Lucas Bambozzi; e *Iracema, uma transa amazônica* (1974) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. O próprio processo de curadoria e de reflexão pelos debates trata de evidenciar e questionar o que cada filme traz em si mesmo e em comparação aos outros. Dentre as participações nas conversas, podemos destacar as falas de Jacques Cheuiche, Cláudia Mesquita, Carlos Alberto Mattos, Cao Guimarães e Consuelo Lins, convidadas e convidados que destaco como importantes para o amadurecimento do que viria a ser a minha pesquisa atual. Naquele momento, quis testar o potencial que o debate levantaria. Gosto de pensar nisso [o cineclube] como uma espécie de laboratório, onde podemos fazer as nossas experiências com os objetos de estudo. Certamente, os debates são ambientes férteis, que, por vezes, envolvem-nos de maneira saudável e vivificante.



Figura 1: Montagem de frames de *O Fim* e *o Princípio* (2005), dirigido por Eduardo Coutinho. (Acervo pessoal).

A escolha por *O Fim* e *o Princípio* foi completamente intencional, mas ao mesmo tempo, uma aposta. Vejamos. No final do livro *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*, escrito por Consuelo Lins (2004), é possível encontrar duas páginas e meia intituladas de *Projetos*, aspas do próprio Coutinho durante uma conversa com a autora do livro, numa espécie de posfácio, a falar acerca de uma ideia para um filme.

“Qual a razão para querer fazer agora um filme em um distrito rural do Nordeste? Porque eu quero fazer o contrário da cidade grande. Cidade grande é Peões, Master, Babilônia -



tudo isso é cidade grande. Agora eu quero voltar para o campo, mas sem tema. Uma vila rural que mal tenha televisão. O meu prazer seria encontrar um núcleo geográfico e fazer um filme inteiramente neste lugar, sem pesquisa e com uma equipe mínima, quatro ou cinco pessoas. Não há por que ter um tema. O que é a vida em uma vila? E por que no sertão nordestino? Porque lá a invenção verbal é muito forte. O lugar no Brasil onde se inventa melhor é no sertão.” (COUTINHO apud LINS, 2004: 189-90).

A sinopse do filme sintetiza de maneira ímpar o que diretor pretendia e logrou em realizar, e o que eu estava me interessando como pesquisadora: Coutinho no Nordeste, nos rincões do sertão da Paraíba de Elizabeth [e minha também], correndo atrás dos acasos e de gente boa de conversa. Sem pesquisa prévia de personagens e de locações, nem temas necessariamente definidos, a equipe da VideoFilmes⁷ viaja até João Pessoa e de lá segue para o interior, na pista de um guia turístico que lhes indicou um bom hotel [Brejo das Freiras] em São João do Rio do Peixe. Já hospedados, a diretora de produção, Raquel Zangrandi, em contato com a recepção, ouve o nome de Rosilene Batista, a Rosa, na época professora da alfabetização e voluntária da Pastoral da Criança. Ali encontram a mediadora que precisavam. No início do filme, podemos ouvir a narração nos guiar por esse trajeto até chegar ao Sítio Araçás, onde a família de Rosa mora. Uma comunidade rural onde vivem mais de 80 famílias, quase todas ligadas por laços de parentesco. É graças à mediação de Rosa que os moradores, na maioria idosos, contam suas vidas. Esse filme, vamos lembrar, é o derradeiro longa-metragem de uma fase da obra de Eduardo Coutinho. Dali pra frente, iniciava-se uma nova fase, com títulos como *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009), *Um dia na vida* (2010), *As canções* (2011) e o póstumo *Últimas conversas* (2015). Sem esquecer de mencionar o seu último retorno ao Nordeste pouco antes de sua morte, em 2013, ao voltar à Paraíba e Pernambuco para a gravação dos extras do DVD de *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-84): *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) e *Sobreviventes de Galileia* (2014).

⁷ Produtora audiovisual fundada por Walter Salles e João Moreira Salles. Dentre os filmes de Eduardo Coutinho, produziu: *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009), *Um dia na vida* (2010), *As Canções* (2011) e *Últimas Conversas* (2014).



Na imagem a seguir, temos de cima para baixo, Jacques Cheuiche, Kamilla Medeiros, Cláudia Mesquita e Carlos Alberto Mattos e ao centro uma foto still das gravações.



Figura 2: Captura de tela do debate sobre *O fim e o Princípio* (Acervo pessoal).

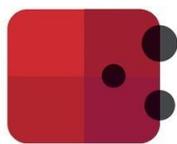
Já a Rosa, é ela quem aparece de costas na foto, do lado direito junto à porta. Aliás, o Jacques, diretor de fotografia dos filmes da segunda fase da obra de Eduardo Coutinho, disse-nos o seguinte ao vivo, reforçando mais o meu interesse:

“Eu acho que *O fim e o Princípio* é o filme que mais chegou perto da identidade dele, sabe? Da identidade interior. Ele tem uma vida no Nordeste. Todos os trabalhos, o casamento, o filme melhor... Cabra [Marcado para Morrer]... Ele usou o Nordeste como locação na maioria dos trabalhos. Então quando a gente voltou pra Araçás, a gente entrou numa zona de conforto. (...) Pra mim é o melhor filme que eu fiz com ele, com certeza. Hoje eu sei.”⁸

Após a conversa, de novo o acaso. Descobri que Rosa havia assistido ao debate e que nos deixou um recado atencioso nos comentários do vídeo que ficou gravado no YouTube. Segue um trecho do que ela escreveu:

“(...) Estou feliz em rever o Jacques colocando cada detalhe do decorrer da produção do filme, parece até que estou

⁸ A transcrição da fala de Jacques Cheuiche é referente ao vídeo *Mostra Fabulações no Real: debate sobre o filme "O fim e o princípio", de Eduardo Coutinho*, realizado no dia 17 de novembro de 2020 no canal do YouTube da Escola Porto Iracema das Artes, de Fortaleza. Disponível em: https://youtu.be/KV78pzB_4JM. Acesso em: 27 de junho de 2022.



vivendo aquele momento agora. Foi único em poder participar e contribuir com esse momento. Apesar de não entender sobre o assunto, estabeleceu-se uma certa sintonia comigo e a equipe em especial de Coutinho. É interessante tudo o que Jacques fala, a relação do Coutinho e a Mariquinha foi forte, no dia da despedida ela chorou e ele demonstrou uma certa tristeza, ela ficou com aquela foto com ele e tinha muita satisfação em falar às pessoas sobre ele. (...) O Coutinho com aquele jeito de se aproximar das pessoas, de ouvir, falar, demonstrando simplicidade no vestir, enfim ... conquistou a todos. Coutinho estabeleceu uma certa amizade comigo e os personagens, pois sempre em final e início de ano sempre ligava para desejar feliz natal e ano novo, pra mim, minha família e os demais da comunidade. Ele sempre perguntava por cada um. Quem morreu, quem tava vivo. (...).⁹

Eu não havia entrado em contato com ela, avisando, nem nada. Ainda não nos conhecíamos. O anúncio da nossa conversa online deve ter chegado até ela por outros caminhos. Curioso isso, porque algo semelhante aconteceu durante o debate de *O Fim do Sem Fim*¹⁰ (2001) com Cao Guimarães e Consuelo Lins. Inesperadamente, um dos personagens estava nos assistindo ao vivo e falou conosco pelo chat: “O relojoeiro Fiorelli aqui de São Paulo. E estou ainda trabalhando com relógios. Abraço Cao”. Augusto Cesar Sampaio Fiorelli seguiu na profissão tida em vias de desaparecer. Tremenda coincidência novamente, ou será que não? É mesmo *o fim e o princípio do fim do sem fim!*

Parte III - Um domingo em Araçás

Finalmente, em maio deste ano, entrei em contato com a Rosa. Eu sabia que ir até onde o filme tinha sido gravado não era algo impossível, bastava pegar um ônibus e descer até a Paraíba. Protelei o tanto que pude por causa da pandemia, mas a pesquisa já não podia mais esperar. Por telefone combinamos a minha ida à Araçás. Nesse meio tempo, descobri que não havia ônibus todos os dias saindo de Fortaleza com destino

⁹ O comentário de Rosilene Batista, a Rosa, pode ser igualmente conferido na íntegra no link do mesmo vídeo *Mostra Fabulações no Real: debate sobre o filme "O fim e o princípio", de Eduardo Coutinho*, realizado no dia 17 de novembro de 2020 no canal do YouTube da Escola Porto Iracema das Artes, de Fortaleza. Disponível em: https://youtu.be/KV78pzB_4JM. Acesso em: 27 de junho de 2022.

¹⁰ Debate realizado no dia 01 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/oONxSt3T4eU>. Acesso em: 27 de junho de 2022.



direto a São João do Rio do Peixe. Eu tinha apenas o final de semana para a minha aventura dar certo, então, foi tudo muito rápido, do momento em que ela topou me receber até o desembarque na rodoviária. Sendo assim, precisei descer na cidade vizinha, Cajazeiras, e de lá pegar uma carona com a própria Rosa e seu irmão, José, que, gentilmente, foram me buscar. A graça é que não fui reconhecida de imediato porque além da máscara tampando o rosto, o cabelo estava curtíssimo. Rosa lembrava da minha versão de cabelos compridos da época em que ela assistiu a conversa que tive com Jacques, Cláudia e Carlinhos. Cerca de 30 minutos depois, eu devia estar fazendo o mesmo trajeto que a equipe do filme deve ter feito para entrar em São João. Ainda no carro, olhando a estrada pela janela, senti o turbilhão de emoções que estava represado desde que iniciei o mestrado. Estava ali em campo fazendo o meu próprio *road movie*, só que acadêmico e um tanto afetivo. No caminho até a casa de Rosa, quase deu pra escutar a voz do Coutinho ecoando sua narração inicial: “Viemos à Paraíba pra tentar fazer em quatro semanas um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste, que nos aceite (...)” (O FIM., 2005).

Sem qualquer consciência disso, fui avisada de que cheguei mais ou menos na mesma época que o pessoal do filme em 2004, era junho e em clima de festa. O dia foi cheio, Rosa já tinha planejado tudo, disse quem ainda estava vivo e, para o meu espanto, era mais do que eu imaginava: o casal Rita e Zequinha, Lice, a última dos três irmãos, e Antônia, viúva de Vigário. Logo cedo seguimos para Araçás, uns vinte minutos até lá. O que seria só mais um domingo em família, para mim foi especial. Tentava lembrar das sequências e dos planos na minha cabeça enquanto o carro avançava na estrada de terra, quando José me avisa que estávamos chegando na casa de seus pais, Maria e Geraldo, que também estão no filme. A cena da van fazendo a curva e Coutinho dizendo que não tinha telefonado avisando da visita saltou na lembrança. Pude notar que a cor das paredes agora é amarela e o entorno muito mais verde. Rosa vinha logo atrás com sua moto. Fui guiada até a cozinha, sentamos na mesma mesa em que ela desenhou o mapa de Araçás e traçamos ali o nosso mapa de agora.

Tive duas mediações nessa viagem: Rosa e Coutinho. Ela, por ser naturalmente comunicativa e costureira de encontros. Foi fácil perceber a sorte que tiveram ao tê-la como guia nas gravações. Por onde passava, abria os caminhos. Bastava subir na garupa da moto e Rosa me levava. Ele [Coutinho], por estar conosco de outra forma. Sua foto estampa a capa do livro lançado, em 2019, por Carlos Alberto Mattos. Pegava emprestada a sua face para se fazer presente entre nós. Fazia assim, sacava o livro da mochila e o mostrava para refrescar a memória dos mais velhos. E deu certo. Zequinha,



hoje com seus 81 anos, olhou e disse com sua fala mansa e baixinha: “Nem parecia que ele vinha fazer nada”. E esse nada era o que de melhor ele sabia fazer. Dona Rita, com 89 anos, estava deitada em sua redinha quando chegamos. Fragilizada pela idade, mas sem parar de conversar um minuto sequer, uma simpatia que os anos não apagam. O mesmo se aplica à união entre o casal, o companheirismo de uma vida inteira em nossa frente. Não havia muito o que dizer, a pretensão nunca foi a de fazer mil e uma perguntas. Creio que a experiência por si só já estava me fazendo compreender o essencial.

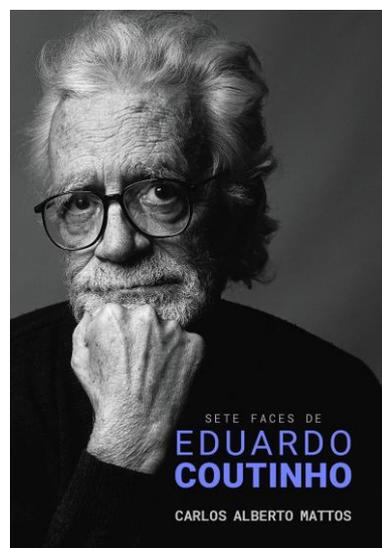


Figura 3: Capa do livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*, escrito por Carlos Alberto Mattos (Reprodução).

Antes de seguirmos as visitas aos que foram personagens, passamos pelas antigas casas de Leocádio e Vermelha, eles haviam sido vizinhos. Primeiro descemos na casa de Vermelha, seus dois filhos estavam sentados na entrada. Deviam estar matando o tempo após o almoço. Pedimos licença e entramos só para constatar que continuava do mesmo jeitinho. Era uma promessa feita à falecida mãe, que deixariam tudo como ela gostava. No embalo, fomos até a casa que era de Leocádio, hoje comprada e parcialmente reformada por um dos filhos, que nos recebeu. Abrimos a porta e entrei na cova dos leões – como ele falava –, e de dentro abri a janela por onde Leocádio recebeu Coutinho e Rosa. Depois fomos para a próxima parada, até a Lice. Hoje mora sozinha na mesma casa, as paredes seguem salpicadas de imagens de santos, fotos de família, até mesmo um retrato de seu irmão Zequinha Amador tirado à época das gravações, e colagens, muito colagens dos poemas que ela escreveu em pequenos pedaços de papel. Um deles dizia: “Você sabe que não sabe metade do que



sabia”. E um outro temos: “Em sonho sonhei sonhando. / O que sonhava, eu não sei”. A conversa fluiu fácil, sem alardes, nem entraves. Consegui imaginar a satisfação do Coutinho em falar com ela e a simplicidade em como se deram aqueles encontros entre completos desconhecidos. No meio da sala daquela casa antiga, mais antiga do que pudesse sonhar sonhando, Rosa estava comigo e parecia até que eu já conhecia todo mundo ali. Talvez o filme dê essa impressão mesmo, como uma memória pessoal que fica com a gente. Um *déjà vu* cinematográfico na nossa cabeça. A última visita foi mais rápida, o sol já estava quase no poente quando avistamos Antônia. Ela aparentava menos lucidez do que Rita, mas foi só perceber a nossa presença que logo entrou em casa e, quando voltou, estava com outro vestido, agora um bem florido. Um velho hábito que está registrado no filme e agora em texto. O passeio termina, voltamos de moto à casa de Dona Maria e Seu Geraldo, tomamos café, conversamos mais um pouco e nos despedimos. Acho que senti o mesmo que Mariquinha, ou coisa parecida, ao se despedir de Coutinho. À noite, já perto de ir embora, Rosa me mostra um álbum de fotos e recortes de jornais. Na capa, num pedaço de papel, estava escrito *O FIM E O PRINCÍPIO*. Nada mais poético do que isso.



Figura 4: Reunidos na casa de Dona Maria e Seu Geraldo, em Araçás (Acervo pessoal).

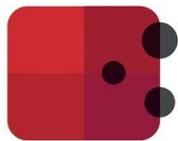


Figura 5: Rita, Zequinha e Rosa (Acervo pessoal).



Figura 6: Cadeiras no terreiro (Acervo pessoal).



Figura 7: Rita nos vendo partir (Acervo pessoal).



Figura 8: Rosa e um dos filhos de Vermelha (Acervo pessoal).



Figura 9: Vista para a antiga casa de Leocádio (Acervo pessoal).



Figura 10: Da janela da cova dos leões (Acervo pessoal).



Figura 11: Lice e Rosa (Acervo pessoal).



Figura 12: Foto da foto, retrato de Zequinha Amador na época do filme (Acervo pessoal).

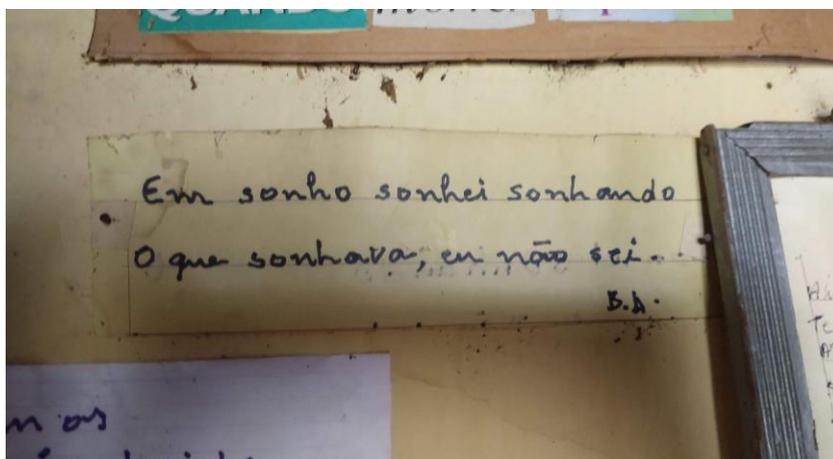


Figura 13: Poeminha de Lice, assinado com nome de batismo, Brasilissa Amador (Acervo pessoal).



Figura 14: Lice e eu na porta da casa (Acervo pessoal).



Figura 15: Mesma paisagem que vemos por volta de uma hora de filme (Acervo pessoal).



Figura 16: Antônia já de vestido trocado e florido (Acervo pessoal).

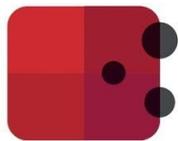


Figura 17: Fim do passeio em Araçás (Acervo pessoal).



Figura 18: Despedida com Dona Maria (Acervo pessoal).



Figura 19: Álbum de fotos e recortes que Rosa mantém até hoje (Acervo pessoal).



Bibliografia

BANDEIRA, Lourdes Maria; et al. (Org.). Eu marcharei na tua luta – A vida de Elizabeth Teixeira. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. O Fim e o Princípio: Entre o mundo e a cena. Novos estudos – CEBRAP, v. 99, jul. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/jZW7CjJYGtVjS98cXVYntRK/?lang=pt>. Acesso em: 20 de junho de 2022.

MATTOS, Carlos Alberto. Sete faces de Eduardo Coutinho. São Paulo: Boitempo, Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles, 2019.

ROCHA, Ayala A. Elizabeth Teixeira: Mulher da Terra. 2 ed. João Pessoa: CCTA, 2016.

Filmes

CABRA Marcado Para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964-84, 1 DVD (119 min).

O FIM e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Produção de Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005, 1 DVD (109 min).