



CRÍTICA E CURADORIA EM CINEMA

Múltiplas abordagens

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

ORGANIZADOR





CRÍTICA E CURADORIA EM CINEMA

Múltiplas abordagens

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

ORGANIZADOR



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Paula Guimarães
Sub-Coordenador: Daniel Reis Silva

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte – MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

C934 Crítica e curadoria em cinema [livro eletrônico]: múltiplas abordagens / Organizador Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues. – Belo Horizonte, MG: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-71-7

1. Crítica cinematográfica. 2. Cinema – História. 3. Teoria crítica. I. Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino.

CDD 791.4301

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2023.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Atelier de Publicidade UFMG

Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Bruno Guimarães Martins

Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO

Daniel Borges

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

| Sumário

INTRODUÇÃO

Dois ofícios, diferentes olhares e algumas convergências	13
<i>Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues</i>	

PREFÁCIO

22 verbetes sobre conservação e imaginação em 2022	21
<i>Juliano Gomes</i>	

I. A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

CAPÍTULO 1

A crítica de cinema se reconfigura: autoridade e democratização no ambiente online	35
<i>Rafael Oliveira Carvalho</i>	

CAPÍTULO 2

Abundância, precarização e ineditismo: desafios para a crítica de cinema na internet e o papel dos festivais	61
<i>Marcelo Ikeda</i>	

CAPÍTULO 3	
A crítica de cinema na academia e nas associações <i>Ivonete Pinto</i>	83
CAPÍTULO 4	
Escrever e programar a partir da América Latina: respostas críticas e curatoriais à circulação europeia do cinema latino-americano <i>Victor Guimarães</i>	103
CAPÍTULO 5	
Crítica cinematográfica: a frágil utopia de comunidades cinéfilas <i>Pablo Gonçalo</i>	125
CAPÍTULO 6	
Crítica é conversa <i>Maria Bogado</i>	143
CAPÍTULO 7	
Crítica de cinema e <i>podcast</i> : diálogo em construção <i>Isabel Wittmann e Raquel Gomes</i>	157
ENTREVISTAS – O CAMPO DA CRÍTICA <i>Laécio Ricardo</i>	171
“Entre um extremo e outro, na zona de tensão entre sujeito e objeto, é onde me parece estar localizada este tipo de escrita a que chamamos de crítica” <i>Matheus Cartaxo Domingues</i>	173
“A crítica que fica restrita a apenas um lugar dentro do ecossistema do cinema me parece que fracassa logo de saída. A crítica precisa circular” <i>Camila Vieira da Silva</i>	181

“Ver tantos filmes quanto possível é sempre importante e ler sobre eles é indispensável. Mas olhar o mundo à volta do cinema também. Isso faz um bom crítico e um bom texto” 189
Felipe André da Silva

“Procuo escrever com clareza, sem erros de português, com uma possível elegância, e ser o menos óbvio e reiterativo possível. Acho que a crítica deve ao menos aspirar a ser um gênero literário” 199
Carlos Alberto Mattos

II. A ATIVIDADE CURATORIAL

CAPÍTULO 8

Para um glossário sobre curadoria 211
Moacir dos Anjos

CAPÍTULO 9

Apontamentos sobre uma prática curatorial feminista 225
Maria Cardozo

CAPÍTULO 10

Curadoria como exercício de cinema comparado 243
Mariana Souto e Érico Oliveira

CAPÍTULO 11

Cinefilia virtual e curadoria hesitante:
Percalços de um itinerário particular 267
Fernando de Mendonça (Nandodijesus)

CAPÍTULO 12

Curador, cão e as instituições 281
Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura

CAPÍTULO 13

Campos, contracampos e extracampos:
cinco sequências do cinema brasileiro em
uma era de antagonismos 289
Francis Vogner dos Reis

ENTREVISTAS – O CAMPO DA CURADORIA 329
Laécio Ricardo

“Não é incomum que nós, curadores, descubramos
a curadoria apenas enquanto se dá, por exemplo, o
festival. É só quando ele termina que, digamos, temos
uma visão completa do *museu*” 331
Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura

“O recorte identitário sempre esteve presente no circuito
do cinema, e sempre foi, repito, branco, cisgênero e
masculino. Assim, vejo as mudanças que têm ocorrido
como um abalo sísmico fundamental” 347
Rita Vênus Cordeiro Vieira

“O trabalho da curadoria se destina a cumprir uma
função necessária num mundo que produz mais obras do
que há espaço para exibi-las. Assim, antes de falar de
conceitos ou de programas, há que se lembrar disso:
ela atende uma imposição e um contexto prático” 351
Eduardo Novelli Valente

“O bom trabalho de curadoria é aquele que está
atento aos movimentos do mundo e que, mesmo
partindo de um desejo e de um olhar localizados,
entende que se trata de uma atividade de mão
dupla e que só gera faísca no encontro” 361
Lila Silva Foster

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES 371

*Agradecemos a UFPE pela contribuição ao viabilizar a publicação deste livro. Lembramos ainda que o presente trabalho foi realizado com apoio da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)** - Código de Financiamento 001*

INTRODUÇÃO

Dois ofícios, diferentes olhares e algumas convergências

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES

1

Não faz tanto tempo, o crítico Jean Douchet definiu o seu ofício como “a arte de amar” (os filmes? *Provavelmente*). Redigido com esmero estilístico, como é próprio da geração francesa que estimulou a cinefilia entre os anos de 1950 e 1960, o primeiro parágrafo do texto é ilustrativo da posição ideológica do autor¹. Em suas palavras, por exemplo, a crítica seria uma permanente busca de equilíbrio ou harmonia no interior da dupla *paixão-lucidez*, sem que um dos polos prevaleça. Além disso, nos diz Douchet, dentre as responsabilidades do crítico não estaria a de entreter o leitor com as “tagarelices” difundidas em gazetas e jornais; tampouco a de converter o seu ofício e o cinema em objeto de interesse pessoal, ou em ferramenta para a promoção de embates ideológicos, políticos, religiosos que seriam estranhos à obra avaliada (ou seja, *não intrínsecos ao filme, à sua forma e/ou conteúdo*). Assim, inflar o próprio ego ou defender uma causa, por mais nobre que seja, representaria uma

1. O texto fora publicado na prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*, em dezembro de 1961. Uma versão traduzida para o português se encontra disponível no seguinte endereço: <http://www.contracampo.com.br/100/artraddouchet.htm> [acesso em 14 set 2022].

espécie de desonestidade intelectual em detrimento da nobreza da arte cinematográfica. Deste modo, seria preciso amar os filmes de forma quase litúrgica e nada mais; sentimento sintetizado na frase: “a arte exige da crítica que ela lhe sirva e não que ela se sirva da arte”. Há poucos anos, Girish Shambu, pesquisador indiano radicado nos Estados Unidos, publicou um manifesto que inverte o diapasão da conduta crítica e desaprova a cinefilia comprometida unicamente com o prazer estético e certa inviolabilidade da obra fílmica². Mais programático, e portanto mais direto do que o texto de Douchet, seu panfleto questiona aquilo que fora celebrado pelo colega francês. Para Shambu, a consagração do autor-diretor e o culto à mise-en-scène, dentre outros fundamentos, corresponderiam a uma espécie de mistificação criada pela cultura cinematográfica européia (*homens cis brancos*) e que se espalhara como verdade única da análise fílmica, disfarçando seus reais interesses. Em oposição ao amor incondicional pelo cinema, a nova cinefilia sugere que a crítica exponha sua *situacionalidade social e condição subjetiva* (que explicita a partir de qual horizonte escreve e impulsionada por quais valores) e que tal ofício, no lugar da centralidade masculina, seja exercido por uma pluralidade crescente de vozes. Assim, impulsionada por um ativismo explícito e pelo desejo de inclusão social, a nova cinefilia entende o cinema como parte de um projeto mais amplo de transformação em oposição à experiência estética isolada, narcísica, fechada em si. *A vida organizada em torno dos filmes*, nos diz Shambu, seria uma definição para a cinefilia tradicional (aquela defendida por Douchet). Porém, uma vez que o mundo se encontra em ebulição e à beira de uma catástrofe, tal concepção de amor irrestrito soaria irresponsável, indolente. Deste modo, conclui ele, não importa o quão ardente e intensa seja nossa paixão por essa arte; antes, seria preciso lembrar que o mundo é mais vasto e mais importante do que o cinema. Ou seja, no cumprimento do seu ofício, o crítico até pode amar o filme em julgamento e reiterar suas virtudes estilísticas, mas não deve se esquivar de suas responsabilidades políticas – de ponderar as urgências do nosso tempo, as desi-

2. Publicado na revista *Film Quarterly*, em março de 2019, o texto foi traduzido para o português e pode ser encontrado em <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/> [acesso em 15 set 2022].

gualdades estruturais e embates históricos persistentes, e de mensurar de que forma a obra avaliada contribui ou não para um melhor entendimento de tais problemas, além de suscitar novos engajamentos junto aos espectadores (*cinema, portanto, como uma atividade de intervenção e de transformação social*).

2

De modo mais explícito, os dois textos se referem à crítica e à cinefilia – defendem uma forma de se relacionar com os filmes e com o mundo a partir do consumo das obras e da reflexão suscitada por esta experiência. No entanto, acredito que suas observações também encontram reverberação na prática curatorial, se considerarmos o “viés prescritivo” de suas posições e as diferentes formas de conexão com a arte cinematográfica instigadas por cada autor. Da cinefilia incondicional centrada na experiência estética à conduta militante interessada na relação cinema/mundo, são muitas as possibilidades de atitude curatorial fomentadas. Mas se, na presente introdução, revisito os dois manifestos é porque ambos, em certa medida, delimitam uma redoma no interior da qual os textos e opiniões compilados nesse livro orbitam, com uma inclinação mais evidente ao convite iconoclasta de Shambu, cujas ideias parecem se conectar mais explicitamente às demandas do nosso tempo. Porém, antes de discorrer sobre as colaborações aqui publicadas, gostaria de introduzir brevemente a gênese de tal projeto editorial. Em meio ao caos instalado pela pandemia da covid-19 no biênio 2020-2021 e a adoção do sistema de aulas remotas na rede educativa, propus ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE a condução de dois módulos eletivos nesse período para contemplar novos debates e leituras sobre os ofícios da crítica e da curadoria. Embora tivesse ciência da minha inexperiência com a temática, a oportunidade me pareceu pertinente – ela contemplaria a demanda de alguns alunos e, ao mesmo tempo, me permitiria aproveitar de modo mais efetivo uma das virtudes do modelo online: a possibilidade de contar com a participação de convidados externos à instituição. Concluídas as disciplinas e após mensurar de forma positiva a riqueza dos encontros ocorridos em salas virtuais, uma intuição persistia: parecia-me necessário extrapolar tal experiência para uma

audiência mais ampla, quem sabe na forma de uma publicação. A escassez de textos recentes em língua portuguesa que contemplassem a especificidade dos dois ofícios no âmbito cinematográfico e alguns dos seus dilemas contemporâneos despontara como motivação maior. Em termos bibliográficos, é fato, existiam compilações diversas em torno da produção de alguns críticos (Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber Rocha e Jean-Claude Bernardet, para citar uma tríade célebre) e alguns textos um pouco antigos (embora não defasados) que versavam sobre a crítica de uma forma generalizada e circunscrita à determinada época. Parte relevante e mais atualizada do debate, a meu ver, se encontrava dispersa em alguns fóruns e publicações online de modo não sistematizado. No âmbito da curadoria, alguns colegas pesquisadores iniciaram recentemente um movimento de reflexão, concomitante à valorização deste profissional e a centralidade do ofício na contemporaneidade. É uma produção promissora e relevante, mas também alocada em periódicos acadêmicos diversos – e, portanto, meio pulverizada. Assim, este ebook desponta com a proposta de concentrar um volume significativo de reflexões em torno dos dois temas, possibilitando certo aprofundamento, mas sem perder de vista o viés didático. Da minha parte, assumi a missão de coordenar sua publicação ciente do meu amadorismo; e, felizmente, encontrei alguns colegas que abraçaram a proposta sem questionar a minha inexperiência.

3

Passemos assim às colaborações. Desde o início, a proposta tinha como objetivo congregiar uma diversidade e heterogeneidade de vozes em torno das atividades investigadas. Vozes que, evidentemente, eram portadoras de uma vivência prévia razoável e/ou suficientemente amadurecida para possibilitar uma reflexão instigante, respaldada pela bagagem empírica. Nesta tarefa, adotei um único delimitador e ainda assim de forma não exclusiva ou excludente – que a maior parte das e dos colaboradores tivesse iniciado suas jornadas na crítica e/ou curadoria no início deste século, período marcado por notáveis inflexões nos dois ofícios, a começar pela expansão das publicações online, reorientando o campo da crítica e fomentando/conectando novas sensibilidades ciné-

filas, e pela facilidade de acesso à obras fílmicas anteriormente indisponíveis ao público brasileiro (intercâmbio facultado por sistemas de compartilhamento via internet). É difícil ponderar qual prática impulsionou ou influenciou a outra; talvez seja melhor pensar em termos de *reciprocidade*: a expansão dos debates e da crítica em fóruns mais amplos e especializados provavelmente suscitou a curiosidade por novas cinematografias; a circulação de títulos inéditos ou desconhecidos entre nós, por sua vez, estimulou a necessidade de maiores reflexões. Neste curto-circuito marcado pelo adensamento e proliferação da crítica e no qual despontam diferentes cinefilias, a atividade curatorial também é afetada, uma vez que os ofícios, não obstante suas especificidades, também portam convergências. De qualquer modo, tal delimitador, sugestivo de um “recorte geracional”, não foi um fator incontornável para o “recrutamento” dos colaboradores. Digamos, então, que nossa bússola foi norteada pelo esforço de mobilizarmos uma participação plural (em termos geográficos, étnicos e de gênero). Sem maiores contatos dentro do campo, acolhi a indicação de colegas mais experientes e, claro, dos convidados e convidadas que participaram das disciplinas já mencionadas (muitos deles, solicitados a repetir no livro a partilha ocorrida nos encontros online). Recebidas as sugestões, foram muitas as “garrafas lançadas ao mar” no intuito de conseguirmos reunir um time plural de interlocutores. Se, por um lado, nem todas as mensagens puderam ser acolhidas por seus destinatários, por outro, um “grupo de pescadores” motivados aceitou o convite com generosidade. Em virtude das turbulências que enfrentamos nos últimos anos, é fato, alguns nomes precisaram se desligar do projeto. Mas o quadro que permaneceu vinculado à proposta cumpriu seu papel com tenacidade.

4

Detenhamo-nos agora na divisão do livro e nos temas abordados pelos colaboradores. Embora apresentem especificidades e não se confundam entre si, os ofícios da crítica e da curadoria, como já reiterei, também portam aproximações. Se preferirem, poderíamos dizer que a passagem ou migração de uma atividade à outra é algo possível, *pelo menos no campo do cinema*. Prova disso é que muitos dos colegas que participam

desta coletânea exercem ou já exerceram os dois ofícios – uma experiência que geralmente se inicia na crítica e, posteriormente, se aninha na curadoria, como se houvesse uma espécie de teleologia ou ponte que leva de uma à outra prática. Mas por que me detenho nesta observação? Como o leitor o perceberá, os textos aqui reunidos se encontram divididos em dois blocos, cada um deles consagrados prioritariamente a um dos ofícios investigados. Porém, tendo em vista certas convergências e a vivência dos próprios colaboradores, me parece justo dizer que tal divisão representa antes um esforço didático (uma tentativa de concentrar os debates em torno de um ou outro tema) do que uma rígida demarcação. Em outros termos, é preciso reiterar que parte dos textos revelam certa porosidade entre si e que, mesmo quando tentam focar numa atividade, a outra parece estar presente como complemento ou reverso da moeda. Tal observação nos permite um outro comentário: ainda que tenhamos promovido uma distribuição dos enfoques, não raro alguns temas semelhantes são abordados por um ou outro colaborador, sempre a partir do seu “chão empírico”. Uma recorrência que não implica em repetições e, sim, em uma pluralidade de avaliações. Assim, passemos em revista as colaborações. Começamos pelo bloco 1: Rafael Carvalho aborda as inflexões positivas e negativas ocorridas no âmbito da crítica após a consolidação da internet (democratização da prática x precarização do ofício); igual tema se manifesta no texto de Marcelo Ikeda, cujo artigo contempla ainda uma reflexão sobre o papel dos festivais na contemporaneidade no âmbito da distribuição/circulação das obras fílmicas e em termos de desafio para a cobertura crítica. O ensino da crítica nos cursos de Cinema, a expansão da atividade através de associações e fóruns especializados, e a descentralização de sua prática no presente, marcada notadamente pela maior contribuição das mulheres, são pontos discutidos por Ivonete Pinto. Em diálogo com o manifesto de Shambu, Victor Guimarães aponta as incongruências da crítica europeia na apreciação da produção fílmica latina contemporânea, a partir de uma observação perspicaz: a inexistência de afinidades entre as produções elogiadas pela crítica brasileira e os títulos celebrados pelas revistas e festivais europeus. Tal disparidade atestaria um conservadorismo suspeito: ao não acolher a criatividade e a radicalidade de alguns cineastas brasileiros/latinos,

interessaria à crítica do Velho Mundo apenas os filmes que adotam o padrão da “velha cinefilia”. Partindo de um recorte mais autobiográfico, Pablo Gonçalo e Maria Bogado, em suas abordagens, ponderam alguns dos desafios enfrentados pela crítica no presente, ressaltando igualmente o aspecto dialógico do ofício. Burlando o *textocentrismo* tão comum à atividade, Isabel Wittmann e Raquel Gomes refletem sobre a prática da crítica em *podcasts*, formato em franca expansão na atualidade. Cabe aqui uma ressalva: era nosso desejo dispor igualmente de um artigo que problematizasse a produção de críticas em plataformas como *YouTube* e similares, marcadas pelo manuseio de códigos audiovisuais em sintonia com a estilística própria das produções para a *Web*. Infelizmente, os convites enviados foram declinados. Contudo, como uma espécie de contribuição extra, cada bloco do livro é acompanhado de algumas entrevistas vinculadas ao eixo central. No campo da crítica, os entrevistados são Matheus Cartaxo, Camila Vieira, Felipe André Silva e Carlos Alberto Mattos. Neste sentido, o aspecto direto do formato nos permitiu explorar e aprofundar temas nem sempre contemplados nos artigos.

5

Passemos ao bloco dedicado à curadoria. Pesquisador e curador com ampla bagagem, Moacir dos Anjos analisa em seu texto alguns temas e debates que circunscrevem o ofício na atualidade – o compromisso político, a promoção de dissensos, o combate ao elitismo, a necessidade de abertura e de inclusão social. Norteadas por uma militância imperativa, Maria Cardozo, ao revisar a experiência do *Festival Internacional de Cinema de Realizadoras* (Fincar), evento bienal realizado no Recife, pondera as implicações de uma prática curatorial feminista. De forma criativa, e recorrendo ao “método das constelações”, Mariana Souto e Érico Oliveira sugerem uma nova práxis para orientar a curadoria, que tem o filósofo e ensaísta Walter Benjamin como interlocutor privilegiado. Adotando um enfoque quase autobiográfico, Fernando de Mendonça discute as sensibilidades cinéfilas e o trabalho curatorial fomentados pelas novas formas de partilha e de consumo fílmico possibilitados pela internet. Embora curto, o texto de Luís Fernando Moura tem a densi-

dade e o viés poético próprio à sua escrita: é ensaístico e sugestivo, sem ser prescritivo. Nele, um cão-guia nos introduz aos mistérios da atividade curatorial, num passeio revelador de sutilezas e questionamentos. De recorte amplo, o texto de Francis Vogner revisita os últimos 10 anos do debate cinematográfico no Brasil, mensurando as inflexões no campo com as turbulências do contexto político nacional; seu percurso culmina com uma apreciação bastante franca da atividade curatorial no presente. O bloco finda com a participação dos seguintes entrevistados e entrevistadas: o próprio Luís Fernando Moura (cuja sagacidade não canso de solicitar), Rita Vênus, Eduardo Valente e Lila Foster. Quero ressaltar, por fim, uma contribuição especial: o prefácio de Juliano Gomes como uma espécie de olhar que contextualiza para os leitores alguns dos impasses que “pressionam” os dois ofícios no presente da atividade cinematográfica – assim, ele funciona como um abre-alas para o cortejo que seguirá. O livro, como já destaquei, é uma tentativa de sistematizar um conjunto de reflexões em torno das duas práticas, sem visar esgotamentos. Aguardamos, assim, com entusiasmo, as contribuições que despontarão para a continuidade do debate.

PREFÁCIO

22 verbetes sobre conservação e imaginação em 2022

JULIANO GOMES

Instituir

Este texto nasce durante um momento capital para a história política do nosso país. No intervalo entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais de 2022, está em jogo um embate entre campos políticos, entre visões opostas¹, entre uma certa concepção de mundo que tem sua diferença justamente na ideia de “instituir”. De um lado, prevalece a prática ou um impulso permanente que mesmo quando institui algo, o destrói no momento seguinte. O que predomina neste viés é a verdade do “eu”, do ego, e uma ideia de mundo que pressupõe todo exterior como repetição exata dessa mesma imagem – tudo o que por

1. A referência diz respeito ao segundo turno das eleições majoritárias ocorridas no Brasil em outubro de 2022 entre o então presidente Jair Bolsonaro, do Partido Liberal (PL), e o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, candidato do Partido dos Trabalhadores (PT). As duas campanhas espelhavam a polarização política na sociedade brasileira entre uma extrema direita conservadora (capitaneada por Bolsonaro) e uma centro-esquerda progressista (personificada por Lula), ao mesmo tempo em que refletiam diferentes projetos de governo e, conseqüentemente, distintas propostas para o campo cultural e a produção artística como um todo (não apenas o cinema e o audiovisual). A eleição findou com a vitória de Lula, que foi empossado em janeiro de 2023 como o 39º presidente do Brasil.

acaso não constitui este reflexo é uma aberração, merece ser destruído portanto. Da outra margem, de forma difusa, sobrevive uma ideia de que há coisas que, uma vez estabelecidas (a partir de funções e valores definidos em alguma esfera coletiva), devem sobreviver e funcionar como instâncias organizadoras e mediadoras das práticas sociais.

(H)eu-róis

O que se vê é um embate entre duas visões que também têm relações com as discussões do campo artístico. O primado da verdade do “eu” versus o risco de instituir alguma coletividade, de pressupor que haja algo que possa nos conectar coletivamente enquanto grupos minimamente heterogêneos. A forma desse embate se repete e se refrata em várias esferas, e as sugestões que variam sob a amplitude da diferença entre estes matizes acabam não ganhando muita adesão. Isso se dá, principalmente, por uma diferença de comunicação e de táticas discursivas entre as partes. No reino do primado do “ego”, do eu heróico projetado sobre tudo, a comunicação tem o trunfo de produzir contornos muito definidos, persuasivos e divisivos. Se o modelo é o “eu”, é como se as situações já tivessem um pré-desenho – estando condenadas à repetição *ad eternum*. Se ali não vejo sinais desse “eu”, devo no mínimo nutrir desconfianças – diz esta forma de pensar. Esta forma é estruturada para que se permaneça pensando o que já se pensava antes, da mesma forma, num processo de *re-presentação*.

Crença

Daí, encontramos uma questão que pode sugerir um parâmetro fértil que organiza as discussões e dilemas que atravessam os campos da prática da crítica e da curadoria no Brasil hoje, num momento em que a segunda desponta como campo de estudos ainda um pouco obscuro e amorfo. A ideia de desconfiança é central na história do cinema. A expressão “suspensão da *descrença*” é associada à experiência vivenciada numa sessão fílmica, como forma de aceitar o *jogo do faz de conta* real da imagem fotográfica em movimento. Sabemos que o cinema não é o mundo, ou seu reflexo fiel. Um filme é um punhado de fragmentos

de som e imagem que têm sua descontinuidade eventualmente disfarçada no intuito de produzir em nós certa sensação de coesão e unidade. De forma que, de saída, é preciso querer acreditar nele, desejar crer. É preciso um certo voto de confiança, de crença e entrega àquilo que sabemos que, na lei externa dos acontecimentos, não é verdade factual, mas um amontoado de remendos.

Espelhos

A extrema direita contemporânea trabalha intensamente na produção de desconfiança através do ataque a referenciais coletivos que julgávamos sólidos e estáveis. As ideias instituídas coletivamente, os institutos, a ciência, tudo está sob suspeita de ser um gesto disfarçado de tentativa de soberania aniquiladora. Nessa postura paranoica, o egóico teme que o “outro lado” seja como ele mesmo, outro egoísta, repetido, refletido, mas agindo na direção simetricamente oposta (*re-presentation*, novamente). De certa forma, estamos observando aqui o embate entre uma postura paranoica e uma outra que se interessa pelo que não seja reincidência do que já existe. Sim, estamos no terreno da diferença versus repetição, como tendências gerais.

Colônias

Os embates no campo do cinema independente brasileiro me parecem que podem ser resumidos por uma tensão entre tais polos, por uma busca por uma ideia de cinema e de mediação que considerem a história e o passado, que se relacione com eles, mas que não se prenda no papel de reprodução do que já existe ou do que já se pensa de antemão. É preciso fomentar uma ética do risco e da experimentação, pois isso impulsiona o processo cultural coletivamente. Uma política da memória sabe que a cada acesso a um arquivo, a cada reuso de imagens, a cada relançamento, aquilo que estava morto se renova e altera o presente e o passado ao mesmo tempo. O reacionarismo contemporâneo quer borrar o passado para idealizar o presente e heroicizar o futuro. No nosso campo, não podemos endossar nenhuma postura que flerte com qual-

quer tipo de negacionismo. O princípio do nosso trabalho é lidar com o que existe e produzir desdobramentos.

Sobrevidas

De certa forma, estamos falando aqui de qual seria hoje o lugar do risco, da acolhida do informe, da não repetição do idêntico, no campo das mediações artísticas. O pano de fundo desta discussão diz respeito a uma mudança coletiva em relação à história, na medida em que se torna minimamente consensual que vivemos os efeitos e as sobrevidas da colonização, com seus efeitos raciais, de gênero e de classe, ainda plenamente vivos e se reatualizando por novos meios. O regime colonial adquire características novas em torno dos mesmos princípios, que consistem em produzir sistemas que induzam certos corpos e identidades a se impor no campo material e simbólico, enquanto apaga ou invisibiliza outros. Portanto, a forma da opressão histórica hoje é diferente e igual ao que ela costumava ser. A história é agora, a escravidão está aqui, porém, ela se adapta aos novos ambientes, às redes sociais, ao capitalismo informacional, às obscuras corporações de *streaming*. A desigualdade continua posta, porém quais seriam os seus meios de atuação?

Multiplicidade

O problema é que essa “descoberta” coletiva se depara com uma história muito longa de desigualdades excessivas. Portanto, diante de tal imagem, se inviabiliza a possibilidade de arriscar respostas que, eventualmente, em caso de erro, possam trafegar por zonas de sentido ambíguas, não aterradas claramente do lado da diminuição dessas desigualdades. E isto afeta uma certa margem ética da experiência artística ou simbólica. Porque os trabalhos precisam com rapidez “mostrar de que lado estão”. E isso, em cultura, é um anti-catalisador, é um diminuidor de potência. Os objetos artísticos precisam experimentar os limites do que pode ser feito, e nós, da comunidade de mediações ao seu redor, devemos acolhê-los, com responsabilidade, critério e generosidade. Muitos equívocos, com o tempo, se tornam materiais culturais muito férteis. Portanto, é

preciso criar espaços de fermentação cultural, onde estes processos de transmutação possam ocorrer. Eles são processos fundamentais para o desenvolvimento cultural coletivo, especialmente das populações historicamente marginalizadas. Estas, são especialistas em transformar o erro, o xingamento, e sua própria subjugação, em matéria de fertilidade cultural, num tipo de matemática muito própria. No Brasil, isto é uma constante, mas estes processos necessitam de tempo e pedem de nós uma paciência atenta e estratégica.

Pressa

É notável a emergência no campo discursivo do cinema brasileiro independente da ideia de “urgência”. “Vivemos em tempos urgentes, a situação pede urgência”, dizem os cartazes, os catálogos e os filmes, principalmente de 2016 pra cá. Forma-se assim, uma certa “ética da pressa”, de uma exasperação pronunciada: “o cinema já foi desigual demais, temos que reverter esse quadro histórico com pressa, é pra ontem”, sugerem uma série de textos do nosso campo, em especial escritos da segunda metade da década passada em diante.

Coletividade

Porém, um filme é necessariamente algo que diz mais de uma coisa ao mesmo tempo. Inclusive, este é um critério inerente aos objetos culturais: suas variadas dimensões produzem camadas de significação que se articulam de formas férteis, sem a produção de sínteses fáceis e pré-prontas. Entretanto, o sentimento de pressa ou de urgência pressupõe uma comunicação direta, prática, sem muita zona de indecidibilidade, e sem espaço para o erro. E, sob tal aceleração exasperada, perde-se uma zona de trabalho em potencial para as tarefas de mediação discursiva, a exemplo da crítica e da curadoria de cinema. Pois é neste espaço de exploração de múltiplas camadas que o nosso trabalho se dá – e isto toma tempo. E tais atividades *instituem* valores, critérios e referências. E a tarefa reflexiva não é instantânea: o estabelecimento de tais políticas e valores plurais se dá pela coletividade informe e impessoal dos gestos, e

não por uma gestão de intenções pessoais. É preciso tempo e espaço pra receber, ver e escutar coisas ao mesmo tempo.

Apetite

De forma que, hoje, é possível notar duas grandes tendências, onde é possível arriscar uma visão geral do nosso campo. De um lado, um grupo de práticas que opera em certa continuidade estável em relação a um certo universo de cinefilia do século XX, marcadamente de inflexão francesa e do hemisfério norte em geral, que continua tendo como marco os grandes festivais europeus ou outras instâncias análogas, que vão eleger “novos autores”, em continuidade com este mesmo gesto histórico, característico da segunda metade do século XX. Porém, a continuidade é discursiva e de imaginário. Podemos perceber, neste viés de pensamento, uma crença numa certa estabilidade do cinema na sociedade, no seu valor cultural e estético, numa espécie de verdade, ou em critérios de avaliação que guardam algum grau de imutabilidade. Nesta tendência, a relação dos filmes, do cinema com o mundo social é esparsa, não é central. O vínculo central é endógeno, do cinema consigo próprio, com uma certa história de suas formas. Entretanto, neste veio, quem o habita nutre em geral um voraz apetite eclético com o cinema, uma valorização intensa do objeto filme como a matéria primeira do que se conhece como cinema – notadamente, às vezes numa espécie de ânsia cumulativa. Muitas pessoas que se reconhecem neste espectro de práticas, usam, por exemplo, a rede social de filmes *Letterboxd*, como forma de sociabilidade. Observa-se aí uma atualização da figura do cinéfilo do século XX, com algumas diferenças pequenas, de práticas e plataformas.

Libido

Na outra margem, temos esta perspectiva que, em comparação, é mais descrente do cinema *em si*. Mas o entende como meio de reflexão e intervenção sobre o mundo social externo. O que a embasa é uma filosofia do reflexo e da repetição: a ancoragem do cinema no mundo social (seu desejo de quase *duplicação*) poderia representar uma possibili-

dade de intervenção no tecido social (algo próximo de uma intervenção concreta e material) no âmbito narrativo. Assim, o cinema se tornaria uma espécie de meio neutro ou arena onde os conflitos do mundo deveriam figurar, para que ali encenemos soluções. Entretanto, nessa fusão entre o mundo das imagens e a realidade social, ocorreria um processo duplo em relação à tarefa política do cinema – que nos parece problemático ou limitador. Por um lado, o cinema é desvalorizado como experiência estética, como experiência cinética, e por outro, simultaneamente, ele desponta como espaço que substitui a política concreta e material diária. Esta postura que aqui tento descrever é de matriz liberal estadunidense e funciona como uma interpretação diluída da contribuição dos chamados *Estudos Culturais* nas universidades nos anos de 1980 e 1990. Esta linhagem tende a inflar a face simbólica da política e da linguagem de modo a desmaterializar certos conflitos – pela hipótese do reflexo, ela pressupõe que, solucionado um problema político na imagem ou num filme, já teríamos meio caminho andado para sua resolução no mundo social. E na medida em que caminhamos para uma certa zona indiscernível entre os registros, a energia libidinal da performance discursiva do ato político aplacaria um pouco nossa sensação do problema, funcionando como paliativo. Portanto, se por um lado o que se convencionou chamar de nova cinefilia “prefere o mundo ao cinema”, ao mesmo tempo substitui um pelo outro e arranja formas mais imediatas de realizar mudanças sociais performando-as nas telas. Se de fato são a mesma coisa, nunca foi tão fácil mudar o mundo, e aplacar nossas angústias: é só fazer uma imagem que “materialize” este desejo.

Performance

Esta performance acaba sendo tacitamente cobrada dos filmes e dos discursos de mediação em muitos ambientes. É frequente a demanda pela “performance da mudança social” nos ambientes de recepção e discussão de filmes, e também de uma exigência apressada de resolução visível (que necessita de indubitável clareza enunciativa para garantir um desempenho moral satisfatório). O mundo é mais importante que os filmes, estes precisam materializá-lo de maneira reconhecível e as narra-

tivas precisam resolver o mundo e seus problemas rapidamente e com clareza – e certa pressa.

Contingência

Portanto, ocorre a formação de uma ética tácita em nosso campo, que afirma que a percepção das desigualdades históricas pressupõe de antemão um certo tipo de resposta (e há uma diferença grande entre perceber algo e responder à altura da urgência). E essa resposta é em certa medida “acrítica”, porque, em média, ela vai sublinhar a dimensão enunciativa dos filmes, o que eles querem dizer, mais do que eles afinal dizem. A função central da crítica é justamente perceber o que os filmes dizem, mas não por intenção e sim por contingência, produzindo assim, um processo dialógico potencialmente enriquecedor, sem donos ou autoridades.

Conservar

Daí chegamos em um nó: que comunidade de cinema se quer produzir? Que ecossistema de cinema estamos produzindo? Arrisco formular uma hipótese que é também um desejo: um ambiente de cinema comprometido com a história do Brasil e do cinema brasileiro, e com o processo cultural do País, que saiba que a formulação do seu futuro passa por uma responsabilidade de cuidado com um cinema que sempre esteve à beira do desaparecimento. Numa primeira acepção, ‘curadoria’ é a tarefa de cuidar de um acervo, das condições de conservação. Com o perdão da palavra, o trabalho de curadoria é um labor de conservação. Assim como também é a crítica, literatura de preservação. Somos uma comunidade da preservação, de nossos filmes, de nossas ideias e nossas diferenças. Somos profissionais do cuidado. E cuidar não significa conservar isolando, mas decidindo o momento de guardar e a hora de exibir, protegendo e expondo os materiais em relação ao nosso momento histórico. Percebendo o que os materiais do passado dizem hoje, ao presente, e o que eles apresentam como limites do próprio tempo histórico de sua realização. Expor e proteger, como se fazia com a película, saber a velocidade de exposição, a sensibilidade.

Segurança

Porém, muitas vezes, caímos num impulso reformista que quer dar um *reset* na história do nosso cinema, justo por ele ter participado de sua época, por carregar marcas das contradições de seu próprio tempo. Nosso trabalho de cuidar exige um inabalável amor ao erro e à imperfeição. Eles – no mínimo – serão o barro do qual construiremos nossos marcos vindouros. A escala monumental das desigualdades históricas, em sua face simbólica, necessita de algum nível de acolhimento. Porque o simbólico, o ritualístico, o ficcional, o performático, são dimensões onde podemos levar nossos materiais que representam instâncias de dor, trauma e violência, transmutadas da vida social. Um filme é um campo seguro de onde podemos viver situações de transferência, de onde podemos pensar, sem pressa, na medida da dor e da alegria no mundo social.

Contágio

E ao mesmo tempo, a cultura se constrói em processo, sempre: na relação de um trabalho com o outro, de um filme com um texto crítico, de um texto com um contexto curatorial e assim em diante. O processo cultural é irremediavelmente coletivo e contínuo – independente de qualquer intenção individual. E esse é um dos pontos onde o modelo da cinefilia “anti-cinéfila” pode se desenvolver, pois está sempre pensando que um filme faz as coisas heroicamente sozinho, que é preciso resolver as questões “de uma vez por todas”, numa espécie de imaginário apressado, que subestima e superestima, de uma só vez, os trabalhos artísticos. Pois ao mesmo tempo em que eles não “mudam o mundo” isoladamente (os trabalhos artísticos, as obras cinematográficas em si) e dificilmente serão matéria de uma grande transformação, eles podem contaminar outros filmes e outras pessoas – e assim modificar o cinema e talvez a sociedade, em relação com uma profusão de outros elementos sociais e culturais. Ou seja, combinado com outros elementos, isso pode produzir um novo ambiente, mas sempre *em relação*.

Retro-alimentação

De certa maneira, o modelo de cinema aqui visualizado para atender a tal ímpeto de transformação juntaria o amor incondicional às imagens da cinefilia tradicional com a disposição de pensar o mundo e a história que marca a cinefilia herdeira dos estudos culturais. Essa possibilidade de troca pode ser uma hipótese de oxigenação para ambas, eventualmente auto sufocadas, afastadas como se fossem meros nichos de mercado (ou como se bastassem em si). Os *feeds* de ambas precisam compartilhar coisas e compreender – pela relação – seus limites.

Mainstream

Assim, daqui pra frente, na construção de um ecossistema brasileiro de cinema, seria essencial o incentivo institucional da prática crítica como exercício livre de aplicação de novos e velhos critérios. Porém, há poucos incentivos formais e informais para esta prática. As eventuais oficinas de crítica dos festivais produzem e descobrem bons quadros, mas a continuidade é uma interrogação. O momento histórico precisa se tornar radicalmente associativo ou pouco sobreviverá, seja na política ou no cinema. No momento da minha formação, quando a internet era menos mediada por algoritmos que nos conduzem sempre ao conteúdo majoritário, havia em alguma escala um certo desejo de comunidade, onde o discurso da crítica produzia vínculo e desejo. O contexto atual enfrenta o desafio de certa pulverização desengajante – pois tem dificuldades em instituir algo minimamente comum. E a profissionalização acaba dependendo da quantidade de visualizações e isso parece que só se consegue falando de conteúdos majoritários, filmes hollywoodianos e filtrados por *majors*. Portanto, como comunidade é necessário buscar ferramentas de apoio à reflexão crítica, pública, de cinema.

Se?

Mesmo com os contínuos cortes de gastos pelo governo atual, porque as universidades não podem acolher revistas independentes de crítica de cinema, como projetos de extensão? E as redes de cinema? Também os editais públicos poderiam criar linhas de estímulo à formação crítica

de seus profissionais em geral. Imaginem jovens, com acompanhamento qualificado, passando um ano, escrevendo um texto por semana? Pensando o cinema do seu tempo. Não é tão impossível quanto inimaginável.

Exposição

Este exercício livre, exposto, público, me parece algo que só a crítica pode proporcionar, e talvez seja por isso que é tão comum o trajeto que começa na crítica e chega na programação de festivais e na seleção de filmes. A crítica é a mediação exposta: argumentos, ideias, valores, critérios, uma leitura explícita, uma aposta em torno de uma sensibilidade, de um encontro entre sensibilidades; portanto, sua face formativa plural é incontornável. O exercício curatorial, por mais que exponha filmes, produz, em média, um tipo de contorno cujo desenho geral é muito mais difícil de perceber. É um tipo de gesto que prescinde de uma intervenção muito sublinhada como proposição de ideias e visão de mundo. Na maior parte dos eventos e programações de cinema, a seleção de filmes não é acompanhada por um certo suplemento textual/discursivo. É claro que os filmes *falam* e um conjunto deles fala mais ainda. Porém, a posição do trabalho curatorial permite com muito mais tranquilidade a não exposição, um certo não comprometimento com uma agenda determinada. Além do que, concretamente, é um trabalho que em geral oferece alguma remuneração, ao contrário da crítica. Isto explicaria a frequência cada vez maior de jovens egressos de cursos de cinema e que, apesar do interesse pela reflexão crítica, buscam se direcionar para trabalhos de curadoria.

“Errorismo”

Portanto, esse trabalho de conservação e conversação viva do cinema necessita de uma virada atual no sentido da exposição e de uma valorização do risco e do erro, no sentido da criação de novos referenciais pelo exercício da aposta constante.

Instituição

Olhemos ao redor: a forma da violência política é a produção de obscuridade via confusão. Obviamente isso não deve nos tornar neo-iluministas tardios. Porém, novos marcos e cânones só se estabelecem a partir do exercício público e da exposição. Isso é instituir. Imaginar publicamente, coletivamente, colocar as coisas à prova do outro, vulneráveis ao olhar do outro. Isso é inerente à prática crítica e desejável para as ações curatoriais. Ao mesmo tempo, desinflar os “eus”, liberar a imaginação desse fardo e pensar novas formas, inspirando-se em modelos menos antropocêntricos, é uma tarefa necessária. O que é um erro, um equívoco hoje, pode ser a semente de uma nova estética amanhã. Portanto, antes de tudo, é necessário conservar, cuidar, guardar o nosso cinema e cultivar sua dimensão pública, coletiva, sem donos, onde se possa entrar sem pedir licença. O cinema serve para imaginar formas de compor coisas heterogêneas, fitando remendos. É um treinamento sensível potencialmente disruptivo. Levemos esta prática como um mote ético, vamos nos avizinhar do “errado”, trabalhar com ele, usá-lo como fertilizante para o cinema que brotará em seguida, adubado pelo fósil do equívoco. Risco, cuidado, dissenso, prazer e acolhimento: estas são as palavras que compõem o fio da aposta aqui rascunhada nestes fragmentos errantes, almejantes de instituir.

I

A crítica cinematográfica

CAPÍTULO 1

A crítica de cinema se reconfigura: autoridade e democratização no ambiente online

RAFAEL OLIVEIRA CARVALHO

A pesquisa e a investigação sobre a crítica de cinema contemporânea exigem cada vez mais uma observação atenta sobre as reconfigurações pelas quais tem passado nos últimos anos, promovida com certa velocidade e tomada com não menos espanto pelo aparecimento da Internet, seu fascínio e incontornável domínio sobre as comunicações, apresentando ao internauta o mundo do ciberespaço, das mídias online e das ferramentas digitais. Certamente o maior desafio encontra-se não apenas na velocidade com que esse cenário vem ganhando novas posturas e postulados, deixando para trás outros tantos, alterando as relações interpessoais ao redor do globo, como também se revela nas radicais mudanças e atualizações constantes que experimentamos nesse processo de expansão das tecnologias de informação e comunicação, ato que segue em curso no momento mesmo em que este trabalho está sendo confeccionado.

Experimentamos um mundo magnífico e atrativo que se modifica a cada dia, amplia suas potencialidades, apresenta novas plataformas e dinâmicas, sem deixar de revelar outras problemáticas e superficialidades, vícios e entraves. De qualquer modo, tal ambiente virtual favo-

rece enormemente as manifestações de gosto e opiniões, de acesso, construção e compartilhamento de conteúdos diversos, em que o espectador-internauta encontra lugar cativo de ação e liberação da palavra.

Muitos sites e blogues de cinema e crítica surgiram nos últimos anos. São criados com a mesma facilidade com que deixam de existir, assim como surgiram e continuam a aparecer vozes críticas das mais diversas a emitir juízos variados sobre as obras fílmicas. Ainda assim, resistem ativos alguns meios de comunicação impressos, os suplementos e cadernos culturais dos grandes jornais diários, as colunas de cinema das revistas semanais, ainda que a quantidade de páginas e o tamanho dos textos venham diminuindo progressivamente nos últimos anos – por vezes com uma interface espelhada dessas mídias em sua versão digital.

Interessa-nos aqui investigar e entender a crítica de cinema enquanto prática social e comunicacional no momento em que ela se reestrutura e busca caminhos outros de sobrevivência no mundo cibernético. Coloca-se em questão o *status* da crítica e mesmo a necessidade de uma revisão ontológica desta atividade, uma vez que a nova ambiência online promove ressignificações sobre a produção, o consumo, a recepção e, sobretudo, sobre a função da crítica. A partir de então, o velho paradigma do modo industrial evolui para o paradigma informacional, baseado na emergência eletrônico-digital que implica em novos sentidos para a tecnologia (LEMOS; LÉVY, 2010). Nosso intuito é repensar os valores da crítica cultural – e do cinema especificamente – à luz desse novo lugar de produção e recepção que é a Internet, convergindo com as discussões recentes sobre as práticas em mutação no ciberespaço.

Buscamos entender como a crítica de cinema tem se comportado nessa conjuntura social, atualizando seus conceitos, reafirmando velhas práticas, aceitando os desafios de se firmar no novo paradigma digital de formatação de discursos sobre os filmes. Tateia-se um lugar de consolidação e uma forma de expressão em um mundo cada vez mais integrado pelo meio virtual. O avanço sobre as novas ferramentas e possibilidades multimídias, como as plataformas de vídeo e o *boom* dos *podcasts*, tem mostrado o potencial de reinvenção da crítica na atualidade, ainda que muitos dos modelos e práticas antigas se mantenham.

A perda de espaço nos jornais impressos e a própria transição do jornalismo para a mídia digital constituem um processo irreversível de reconfiguração do lugar de expressão na atualidade. É de comum acordo entre muitos estudiosos que a atividade crítica – assim como o jornalismo de modo geral – passa por um processo de mudanças significativas, quando não por uma crise sem precedentes, que põe em risco o próprio futuro da profissão. A fim de pensar a crítica também como um produto cultural, é importante entender e investigar em que configuração contextual ela tem sido produzida e consumida atualmente, e como toda essa revolução digital tem afetado, e em que medida, o seu exercício.

O universo online e o reposicionamento da crítica de cinema

Por parte dos mais pessimistas, assim como o cinema e a cinefilia, a crítica cinematográfica também sofre declarações de que se encontraria em crise e larga decadência, arrastando-se para os seus últimos dias, quando já não morta há muito tempo. Para muitos, os críticos não possuem mais influência sobre os leitores, não são mais responsáveis por formatar e direcionar o gosto do público, por identificar as “verdadeiras” obras de arte e os movimentos cinematográficos, não mais detêm o poder de alavancar ou destruir a carreira de um filme. Isso porque a Internet já está saturada de opiniões e posições valorativas proferidas por pessoas não qualificadas e consagradas que assumem esses papéis de mediação do público com a obra, banalizando assim a função da “real” crítica de cinema.

Porém, como nos lembra o crítico cultural Marcelo Coelho, “lamentasse o fim da crítica, mas nada sempre foi tão criticado e lamentado, quando existia, do que a própria crítica” (COELHO, 2007, p. 83). É sobre esse estado de esgotamento que Mattias Frey (2015a) dedica o livro *The permanent crisis of film criticism: the anxiety of authority*, pontuando a trajetória da crítica cinematográfica, com maior atenção ao percurso da crítica europeia e estadunidense. Na obra, ele destaca episódios em que a autoridade da crítica foi posta em xeque ao longo do tempo. Além desse volume, Frey organizou com a brasileira Cecilia Sayad o livro *Film criticism in the digital age* (2015b), que reúne contribuições de diversos

autores sobre a atualidade das discussões em torno da crítica de cinema mediada no espaço online.

Em ambos os trabalhos, Mattias Frey propõe, dentre outras coisas, uma discussão sobre duas ideias fundamentais em torno da situação da crítica contemporânea que merecem nossa atenção aqui: o pressuposto da autoridade, enquanto consolidação do *status* e lugar de fala conquistado pelo crítico; e o de democracia, revigorado pelo debate sobre as potencialidades da participação pública na esfera online com a ampliação dos espaços de fala na Internet. Mais do que isso, Frey (2015a) argumenta que também é falaciosa a dicotomia polarizante e simplista que distingue uma autoridade do crítico no passado contra uma presente democratização anárquica do ofício.

Já em 1984, Terry Eagleton apontava para a decadência da crítica e sua posição de destaque, pondo em questão a própria credibilidade do profissional e a necessidade de reafirmação de seu papel social: “Num período no qual, com o declínio da esfera pública, a tradicional autoridade da crítica foi seriamente questionada, é urgente proceder a uma reafirmação dessa mesma autoridade” (EAGLETON, 1991, p. 95). Contudo, Frey pontua que tal discussão precede esse período, pois “a preocupação sobre o *status* e a autoridade cultural do crítico é tão antiga quanto a própria profissão”¹ (FREY, 2015a, p. 127, tradução nossa). Ou seja, os críticos sempre temeram pela profissão e pela sua posição de destaque e influência no campo cinematográfico. A Internet, com a reconfiguração dos papéis e do trabalho de quem exerce o ofício da comunicação, seria somente mais uma “ameaça” dentre tantas outras que surgiram no caminho da crítica. Uma vez aberto o campo da produção e difusão de discursos pessoais diversos no meio digital, o crítico seria mais um no meio da multidão a emitir opiniões sobre as obras.

Frey busca rebater as posições muito difundidas que atribuem ao estado atual da crítica uma autoridade perdida em meio à recente democratização e pluralidade de vozes críticas. Isso porque a produção crítica teria se expandido inadvertidamente, o que geraria a perda do seu próprio valor, minando o senso e o significado da cultura na esfera

1. Do original: “The anxiety about the status and cultural authority of the critic is as old as the profession itself”.

pública. Na obra, o autor revisa também as previsões apocalípticas de alguns estudiosos que acreditam no gradual desaparecimento da figura do crítico, ou pelo menos da maneira como a conhecemos hoje. Frey, por outro lado, crê que tais tendências são falaciosas na medida em que entendem a crise da crítica como um fenômeno único, isolado em um certo período atual que atesta o declínio não só de sua atividade, mas da vida cultural como um todo:

Com foco no propósito de analisar o domínio da crítica de cinema, [minha pesquisa] mostra que esta crise não é de fato nova, mas sim uma reiteração (desta vez antecipada por um certo desenvolvimento tecnológico) de um velho tema: o desejo de longa data dos críticos por reconhecimento cultural e o medo da perda, do ensurdecimento ou da liberação democrática da autoridade² (FREY, 2015a, p. 16, tradução nossa).

Assim, não seriam o meio online ou a nova ambiência conferida pelas tecnologias digitais as responsáveis pelo distanciamento e decadência da autoridade crítica. Para o autor, a centralidade da discussão sobre a condição da crítica (e seu estado permanente de crise) está nos anseios de uma autoridade, essa posição privilegiada de fala que se manifesta em seus próprios escritos, sendo afirmada pelos críticos e concedida pelos seus leitores. Frey pergunta: no mundo de hoje, quem tem o direito de falar sobre os filmes e de que maneira? O crítico estabelece um contrato tácito com seu público, bem como estreita uma relação com seu objeto de estudo e de observação crítica, mantendo seu *status* de profissional autorizado a falar. Além disso, retoricamente, deve preservar o *ethos* já postulado pela tradição aristotélica enquanto dimensão do sujeito que angaria para si credibilidade diante do público, tão importante para o exercício argumentativo e interpretativo (GOMES, 2015; BORDWELL, 1991).

2. Do original: “Focused in scope to examine the domain of film criticism, it shows that this crisis is in fact not new, but rather an iteration (this time precipitated by a certain development in technology) of an old motif: critics’ longstanding desire for cultural recognition and the fear over the loss, dumbing-down, or democratic liberation of authority”.

Nesse sentido, ao convocar a responsabilidade para o profissional em sua condição, Frey busca observar como os sujeitos críticos “têm conceituado e entendido seu propósito e papel na cultura cinematográfica [...] e de que forma eles têm respondido direta ou indiretamente à perceptível crise de autoridade”³ (FREY, 2015a, p. 16-17, tradução nossa). E esta crise precisa ser entendida como uma história episódica permanente no decorrer da atividade crítica, atualizada em cada tempo por novos desafios, barreiras e questões que se impõem a todos – críticos, públicos, realizadores, produtores, distribuidores. De qualquer forma, é válido questionar se as modificações que vemos acontecer hoje não estariam remodelando irreversivelmente a cara da crítica como a conhecemos, de maneira veloz e arbitrária; mais do que isso, como tais mudanças podem interferir no próprio exercício crítico, uma vez que é preciso suprir as demandas exigidas em um mundo de conexões em rede digital.

Por isso, é vital questionar como os profissionais da crítica têm se portado diante dos desafios atuais de escrever para a Internet, como lidam com um público leitor-espectador cada vez mais próximo, participativo e exigente, para além de acompanhar a própria mutação que o cinema vem sofrendo no mundo contemporâneo. E também como trabalham, conscientemente, para formatar e sustentar uma autoridade e credibilidade em uma esfera agora tão mais pulverizada. Tal retórica que se desenvolve no âmbito online certamente não é destituída de *ethos*, mas exige esforços outros para que os profissionais continuem angariando o apreço e o respeito do público.

Na Internet, um dos maiores entraves que se impõem à questão da autoridade da figura do crítico está na entrada em cena de outros agentes sociais que, conscientemente ou não, assumem a postura de avaliadores dos filmes. Como pontua Rodrigo Carreiro (2009), os cibercinéfilos, blogueiros ou críticos amadores, esses que se apoderam das possibilidades do ciberespaço e fazem frente ao trabalho dos profissionais legitimados, têm a predisposição de produzir discursos que tendem a se tornar padronizados. Eles acabam dizendo as mesmas coisas sobre os

3. Do original: “how critics have conceptualized and understood their purpose and role in film culture [...] and the ways in which they have directly or indirectly responded to perceived crises of authority”.

mesmos filmes (ou o fazem de modo muito semelhante), armadilha a que os críticos profissionais também estão sujeitos.

De qualquer forma, a Internet propiciou a ampliação incomensurável de espaços de debate sobre filmes, mobilizando os mais variados sujeitos, com qualquer tipo de formação e diferentes níveis de conhecimento. É com eles que os críticos disputam a atenção de um público mais amplo e pulverizado, e é certo que está cada vez mais fácil produzir e propagar material crítico na Internet. Qualquer um, de qualquer parte do globo, conectado à rede online, é capaz de fazer isso em questão de minutos e se denominar um crítico de cinema. Porém, as disputas são cada vez mais acirradas, o que nos coloca a barreira da filtragem de conteúdos pelos usuários e leitores, já que “falar se tornou mais fácil, mas ser ouvido é mais difícil do que nunca”⁴ (FREY, 2015a, p. 138, tradução nossa).

Reconfigurando lugares e posturas no exercício crítico

Ainda que os veículos jornalísticos tradicionais tenham ocupado também o meio online em prol de sua sobrevivência diante da versatilidade das comunicações em redes digitais que impõem outros modos de produção e consumo, o conteúdo crítico publicado por eles não deixou de ser uma reprodução do que ainda é feito para a mídia impressa, salvo algumas exceções. Curioso é que agora o espaço físico (ou a falta de espaço) não é mais o grande problema para tais veículos, ao mesmo tempo em que a produção de conteúdo exclusivo para o ambiente online também não é assumida como prioridade em muitos casos. É um comportamento diferente dos veículos de cinema e crítica que já nasceram na ambiência online. Esses, sim, buscam remodelar o exercício da atividade a partir das demandas de produção de consumo online e da circulação de seus produtos, destacando a crescente incorporação da multimídia nos seus conteúdos.

As alterações formais, assim como as plataformas e modos de produção, veiculação e relacionamento com o público, parecem ser as questões fundamentais com as quais os críticos contemporâneos precisam lidar agora e nos próximos anos. O jornalismo impresso e a

4. Do original: “speaking has become easier but being heard is more difficult than ever”.

crítica cultural dos segundos cadernos resistem à derrocada da própria mídia de papel, e o espaço online passa a ser cada vez mais o lugar do exercício crítico, ainda que ele não tenha o mesmo poder de alcance da mídia convencional, pela forma fragmentada com que se apresenta na *web*. De qualquer forma, a tradição da crítica de cinema no Brasil encontra eco na produção experienciada virtualmente, desdobrando-se em maneiras novas ou tradicionais de lidar com a leitura dos filmes, especialmente nos veículos independentes. Percebemos como alguns modos de enunciação crítica foram se adaptando e sendo transpostos para as práticas da comunicação online da era da convergência digital.

Porém, de um modo geral, o que se nota na experiência da crítica na *web* é uma tendência maior à textualidade da análise, no sentido de que o filme e suas marcas intrínsecas passaram a ser o foco de concentração dos críticos. Se tais abordagens são aprofundadas ou não, essa é outra discussão a ser levantada. O crítico da *web* muitas vezes tende a deixar de lado a necessidade de informar e servir como fonte de dados sobre a obra e o que gira ao seu entorno. Não que uma crítica na *web* seja desprovida de informação, como regra geral; porém, ela geralmente aparece para dar sustentação a uma ideia ou argumento do crítico. A maior preocupação agora não é mais oferecer conhecimentos sobre os produtos, mas antes a construção de proposições sobre os filmes e uma tomada de posição avaliativa, tal como salientou Greg Taylor (2015) sobre a “era de ouro da avaliação”⁵ e a operação de ajuizamento valorativo que a crítica nunca abandonou. O momento atual de supervalorização de si, do gosto e das opiniões pessoais reforça a busca pela apreciação e juízo de valor sobre os filmes. Consequentemente, todos querem ser ouvidos e produzir discursos argumentativos para chamar atenção para suas próprias observações e interpretações.

Outra discussão acerca dos imperativos da crítica jornalística, em contraposição àquela mais especializada e “nichada”, remete-nos a

5. O autor propõe que, ao invés de estarmos diante de uma nova era de ouro da crítica (levando em consideração somente as posições pró-crítica na era digital), devemos denominá-la de “Era de Ouro da Avaliação” (*Golden Age of Evaluation*), um período “absolutamente obcecado pela avaliação crítica, reavaliação e classificação de todos os tipos de produtos culturais, de filmes a hambúrgueres, de *sitcoms* a super-heróis” (TAYLOR, 2015, p. 29, tradução nossa).

uma contenda mais tradicional: a distinção entre crítica e resenha. Isso porque o termo resenha, em grande parte, sempre esteve atrelado ao fato de ser um gênero textual que se aproxima do viés opinativo dentro de uma perspectiva do jornalismo cultural, “com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 129). Existe aí uma conotação um tanto pejorativa que caracteriza a resenha como algo menos nobre e mais superficial, enquanto a crítica teria um caráter de análise mais aprofundada através de um julgamento estético da obra (RÊGO; AMPHILO, 2010).

Nem sempre o jornalista que escreve sobre determinado assunto cultural (música, literatura, cinema etc.) é ele próprio um especialista na questão, podendo escrever também para outras seções dos jornais ou revistas, da mesma forma que ainda existem profissionais responsáveis por apenas um desses “departamentos” nas editorias. Utiliza-se, em ambos os casos, a expressão genérica “crítico” para se referir ao profissional que expõe sua avaliação sobre as obras de arte nos meios de comunicação, independente da sua expertise no tema.

Até há pouco tempo, o crítico Inácio Araújo escrevia uma coluna no jornal *Folha de S. Paulo* em que comentava, em linhas gerais, os filmes que iam ser exibidos na TV diariamente. Eram textos curtos, marcados pela objetividade e pela capacidade de síntese que o crítico desenvolveu como maneira de abordar os diversos filmes, mesmo os clássicos, com seu repertório de histórias contextuais e dados referenciais, além de manter sua opinião sobre as obras. No entanto, não se chama Inácio Araújo de um “resenhista” de cinema porque ele escreve textos rápidos nesse formato, uma vez que também assina no jornal textos críticos maiores sobre as estreias comerciais. Seu *status* como crítico de cinema é já indiscutível dentro do campo por toda a trajetória que ele construiu e consolidou enquanto profissional. Ele desenvolve o mesmo tipo de abordagem analítica, seja nas páginas do jornal impresso ou no blogue pessoal que mantém na internet.

Defendemos, portanto, a impertinência dessa dicotomia por dois motivos, para além do fato de que o termo “resenhista” tem caído em desuso ultimamente: a) a instância opinativa e/ou analítica pode ser encontrada nas mais diversas operações e tomadas de posição sobre

as obras, seja ela realizada em qualquer mídia e por quaisquer sujeitos que se intitulem críticos; e b) a atividade crítica está relacionada não só ao produto acabado, ao texto pronto que cada profissional oferece, mas à constituição social do sujeito reconhecido no campo de atuação enquanto crítico.

Este último ponto é essencial para a ideia que se faz de um crítico de cinema “formado” na internet, diante da profusão de outros críticos e veículos diversos, dos mais variados estilos e propostas, disponíveis no meio online. Muitos autores atentam para a inexistência de uma formação estrita para alguém se tornar um crítico de cinema (BRAGA, 2014; BARRETO, 2005; CARREIRO, 2003), daí que a autodenominação é ainda maior no meio online.

A constituição do ser crítico se faz pelo trabalho que ele presta na construção de um pensamento reflexivo sobre as obras do cinema. Está centrada também na maneira como ele circula nos meios culturais e faz com que sua voz, suas opiniões e posições sobre os filmes e quaisquer outros assuntos relacionados a cinema sejam escutados e reverberem de alguma forma no fluxo comunicacional, na expectativa de construir e manter sua autonomia enquanto tal (FREY, 2015a). Ele não só escreve textos avaliativos, mas tem trânsito pelos festivais de cinema, participa de júris, comissões de seleção, curadoria de mostras e eventos, escreve textos para catálogos ou publicações especializadas, é convidado para discutir assuntos relacionados a cinema em eventos, programas de TV ou rádio, oferece cursos e oficinas. Enfim, cada vez mais o crítico precisa “se mostrar” e “vender sua imagem” e trabalho ao mundo, sendo essa uma forma não só de reafirmação de sua posição sociocultural, como ainda lhe oferece, em alguns casos, retorno financeiro como complemento à atividade da produção crítica – em alguns casos feita sem remuneração.

Se a Internet trouxe possibilidades várias de apropriação dos meios e recursos digitais para a produção de conteúdo crítico, ela também tem permitido uma circulação maior por diversos canais em rede. Os profissionais da crítica de cinema mostram-se mais à vontade em se apropriar de certos recursos e espaços online, especialmente os sujeitos que se estabeleceram diretamente na *web*. É possível participar de fóruns

de discussão online, criar perfis profissionais – que se confundem com suas contas de “pessoa física” – nas redes sociais, das mais populares (Instagram, Twitter, Facebook) até as menos conhecidas e mais direcionadas ao cinema (como Letterboxd e Filmow⁶); até mesmo o site de banco de dados IMDb possui uma funcionalidade de criação de cadastros pessoais em que o membro pode catalogar e dar notas aos filmes que já assistiu, *linkar* suas críticas nas respectivas páginas dos filmes, montar listas diversas e interagir com outros participantes, o que acaba funcionando como uma rede social cinéfila também.

Famosos também são os agregadores de críticas e comentários do público, como é o caso do *Rotten Tomatoes*⁷, site norte-americano que mantém páginas individuais dos filmes e reúne ali todas as críticas de cada produção disponíveis dentre os participantes do site, sejam de críticos profissionais, seja do público em geral. Apesar de conter informações de ficha técnica, produção, notícias e material multimídia (trailer, fotos), as críticas são o principal atrativo do site, que ainda desenvolve um *ranking* de cada filme ao calcular a nota correspondente à média de avaliações que a obra recebe por parte dos críticos de do público em separado.

Já o *Youtube* tornou-se a plataforma mais fácil e popular para hospedar vídeo-críticas, das mais amadoras às mais profissionais, embora existam outros sites, com visual mais “sério”, como o *Vimeo*, utilizado para o mesmo fim. Vale salientar que tais espaços não são necessariamente reservados aos críticos, nem específicos para tais fins, e estão abertos a qualquer indivíduo, mas têm sido cada vez mais ocupados por alguns profissionais da crítica como forma de complementar e ampliar sua

6. Tanto o Letterboxd quanto o Filmow são redes sociais com foco na experiência cinéfila. Os participantes podem catalogar os filmes a que assistem, dar notas e publicar textos e opiniões sobre as obras. As pessoas podem seguir outros membros e serem seguidas, o que configura uma rede de contatos que permite uma série de interações entre os participantes. O Letterboxd foi criado na Nova Zelândia em 2011, enquanto o Filmow é brasileira, criada em 2009 e permite também a catalogação de séries. Os endereços são: <http://letterboxd.com/> e <https://filmow.com/>. [acesso 8 outubro 2022]

7. Endereço aqui: <http://www.rottentomatoes.com/>. [acesso 10 outubro 2022]

atividade e participação na vida online em meio a tantos outros sujeitos e veículos fazendo o mesmo⁸.

Ainda assim, mesmo que o crítico se aproxime de todas essas e outras possibilidades de se tornar mais conhecido e popular dentro do ambiente cultural cinematográfico, ele ainda precisa enfrentar, de um lado, a grandeza do ciberespaço e a profusão de discursos críticos que povoam esse ambiente e, do outro lado, a proatividade de um público dotado de ferramentas semelhantes às do crítico para se expressar. A conquista de sua autoridade perante um consumidor cada vez mais exigente e ativo na rede é uma busca constante que agora exige outro tipo de penetração no ecossistema virtual.

Se o crítico de cinema de hoje perdeu o *status* de “grande guru” capaz de guiar o consumo e formar a opinião dos leitores, posição que mantinha há algumas décadas, agora, na Internet, a busca pela manutenção da relevância e da autoridade ainda persiste, mas parece ter, ela mesma, um alcance muito particular e estratificado. Não se vislumbra mais um cenário que permita o surgimento de poucos ou raros nomes, veículos ou instituições que ocupem a centralidade do pensamento crítico de modo amplo. Porém eles existem, em alguma medida, em termos restritos, localizados, podemos mesmo dizer segregados, a partir do círculo de contatos e da rede de relações que cada pessoa estabelece ao redor de si e do seu trabalho.

Há veículos de cinema no Brasil empenhados nos discursos críticos – mas não apenas nestes – que possuem um interesse evidente em algum ramo específico do cinema, como a cultura *pop*, por exemplo. Cria-se ao redor desse interesse localizado um nicho dentro da própria crítica de cinema que atrai um público muito específico. Por outro lado, sempre vai existir um público que não se interessa pelo conteúdo crítico feito por tal tipo de veículo; qualquer indivíduo que procure por uma crítica sobre um filme do circuito alternativo, de pouco apelo comercial, com

8. Um dos grandes exemplos que temos hoje na crítica brasileira é o da jornalista Isabela Boscov, que escreve há mais de 20 anos para a Revista Veja, uma publicação impressa. Mas ela mantém, desde 2016, um canal no Youtube em que publica vídeos comentando filmes e séries os mais diversos e de forma independente. O link para o canal é esse: <https://www.youtube.com/IsabelaBoscov>. [acesso 11 outubro 2022]

um nível de detalhamento maior e mais proposições analíticas, dificilmente encontrará aí um interesse de leitura. Outro grupo estará mais inclinado a acompanhar tais discussões e posições pelo simples fato de se identificar com a proposta de trabalho e por seguir o mesmo tipo de interesse pelo cinema comercial.

A autoridade conquistada pelos críticos que trabalham nesse tipo de veículo está circunscrita a uma linha editorial moldada pela trajetória do site e dos sujeitos críticos que trabalham ali, atraindo determinado público fiel que endossa tal postura e torna os críticos indivíduos reconhecidamente entendidos daquele universo cinematográfico e cujas opiniões merecem atenção – mesmo que seja para refutá-las, já que o leitor de críticas de então está muito propenso a desafiar a posição dos críticos.

Há, portanto, um cenário de relativização da figura deste profissional hoje, certamente não mais aquele que dominava as diversas vertentes do cinema e falava de todos os tipos de filmes – embora alguns sujeitos possam ainda se enquadrar nesse perfil –, mas que possui um público cativo de leitores e admiradores. Assim, um crítico que domina as atenções do público como voz indiscutível e incontornável, geralmente ouvido por uma maioria, talvez não exista mais. Em relação a tal questão, podemos voltar às provocações de Mattias Frey (2015a):

Por que nossa sociedade precisa de “críticos públicos” que possam re-ajustar dramaticamente as cifras das bilheterias; decidir o destino dos filmes, dos cineastas e dos estúdios; ou determinar as horas de lazer dos frequentadores de cinema? Em outras palavras: qual é o benefício dos críticos oficiais?⁹ (FREY, 2015a, p. 141, tradução nossa).

O autor fala aqui de críticos “oficiais” ou “autorizados” como aqueles que detinham poder de influência inquestionável, também as ditas figuras “públicas” ou líderes de opinião que eram conhecidos pelo grande

9. Do original: “why does our society need “public critics” who can dramatically readjust box-office figures; decides the fates of films and filmmakers, and studios; or determine cinemagoers’ leisure hours? In other words: What is the good of authoritative critics?”

público, mesmo os menos cinéfilos, tal qual Pauline Kael¹⁰, nos Estados Unidos, ou, no caso do Brasil, podemos citar Paulo Emilio Salles Gomes e, mais recentemente, o nome de Inácio Araújo, personalidades que exemplificariam tais personas pública no campo da crítica de cinema. Frey enxerga o fim desse tipo de profissional que atua como influenciador direto no gosto e comportamento de um público amplo, que interfere também na dinâmica do campo cinematográfico, discutindo mesmo o anacronismo dessa posição em meio à emergência da cibercultura e de certa democratização dos meios. O autor chega a defender que aqueles que lamentam o fim dessa posição deploram, na verdade, a constituição de uma crítica formada por poucos indivíduos, de classe média alta, detentora de privilégios culturais, que se dirigem para outros sujeitos também detentores de privilégios, o que significaria elitizar e restringir a ideia de um “debate público” para algo muito mais concentrado nas mãos e nas articulações de apenas alguns sujeitos sociais.

Ao mesmo tempo, Frey não entende a crise da crítica de cinema contemporânea como algo que necessariamente reduz a busca pela afirmação de si por parte do profissional da crítica, estado em que ele se encontra atualmente. Esse novo paradigma aponta para outro tipo de comportamento por parte dos críticos em relação à sua função e à necessidade de tentar constantemente consolidar uma posição de destaque e relevância no ecossistema midiático por onde ele trafega, senão para todos os públicos, pelo menos para uma parcela que possa usufruir de seu ofício. E podemos acrescentar aí que o público, por sua vez, também atua no sentido de observar os discursos críticos e eleger aqueles que mais lhe parecem atrativos e valorativos por diversas razões.

Este é modo através do qual se opera a constituição de uma voz crítica autorizada na *web* hoje: cada vez mais circunscrito a uma operação particularizada, de alcance restrito, ainda que com níveis distintos para

10. Entre os anos de 1960 e 1990, Pauline Kael foi uma das mais notáveis e conhecidas críticas de cinema dos Estados Unidos, tendo escrito para a influente revista *The New Yorker*. Seus textos eram fortemente valorativos, e ela possuía opiniões muito claras e diretas sobre as obras, quando não polêmicas, o que lhe rendeu diversas controvérsias e posições não muito populares sobre os filmes. Por conta disso, costumava ser respeitada e mesmo temida no campo cinematográfico.

cada sujeito crítico, contribuindo para isso uma série de fatores desdobrados em capitais culturais acumulados no seu percurso profissional.

A crítica em vídeo e áudio

As críticas em vídeo e os programas de áudio vão encontrando cada vez mais seu espaço na *web* brasileira, mesmo para os críticos já consolidados no campo, além de chamar a atenção de jovens que querem falar de cinema. O avanço tecnológico facilitou o surgimento e o constante aprimoramento desse tipo de experiência. Há atualmente a possibilidade de gravação de vídeos de boa qualidade com aparelhos comuns de toda sorte de dispositivos móveis (*smartphones*, *iPads*, câmeras fotográficas e câmeras de vídeo), bem como se tornou mais fácil o uso de meios técnicos e programas para edição e montagem de áudio e vídeo através de *softwares* gratuitos e ferramentas para tal tipo de operação. Também houve um crescimento na oferta de sinal de Internet de banda larga e a otimização da compressão de vídeos mais pesados, possibilitando o armazenamento e *upload* de conteúdos de maior duração e qualidade audiovisual em plataformas populares como o Youtube. Tais facilidades permitiram ainda que se “escreva” ou fale sobre os filmes usando os materiais que constituem o próprio objeto de estudo: as imagens em movimento e os sons das obras, muito embora nem sempre esse conteúdo esteja à disposição do crítico. Ainda assim, trata-se de uma mudança significativa na forma de lidar com a metalinguagem na experiência da própria crítica e do exercício analítico.

Autores como Andrew McWhirter (2015) e Christian Keathley (2011), pesquisadores norte-americanos, sugerem que a produção de crítica em vídeo aumentou significativamente nos últimos anos e, em certa medida, “domina grande parte da discussão sobre a crítica cinematográfica na era digital”¹¹ (MCWHIRTER, 2015, p. 369, tradução nossa). Vale lembrar que tal afirmação faz referência à realidade norte-americana, enquanto no Brasil é possível perceber um aumento desse tipo de produto, mas não com a mesma influência e dimensão.

11. Do original: “it dominates much of the discussion about film criticism in the digital age”.

De qualquer forma, Keathley (2011) pontua que o vídeo-ensaio é a forma mais comum de crítica de cinema multimídia feita no momento, caracterizada por serem “ensaios críticos curtos sobre determinado filme ou cineasta, tipicamente lidos em voz-over pelo autor e complementados com clipes de filmes cuidadosamente escolhidos e organizados”¹² (p. 180, tradução nossa). O autor faz uma distinção entre vídeo-críticas e vídeo-ensaios, uma vez que nestes últimos o crítico não aparece na tela falando sobre o filme. No vídeo-ensaio, ouve-se a voz do crítico que aborda uma questão específica do filme a partir da montagem de imagens selecionadas, o que supõe um esforço maior de produção. Já as vídeo-críticas podem ser mais imediatas, nem sempre usando um número variado de cenas dos filmes ou optando pelas imagens mais ilustrativas (de *trailers* ou material de divulgação facilmente disponível na rede), o que é ideal para tratar das obras mais recentes lançadas nos cinemas. Tais denominações são ainda iniciais nos estudos sobre um formato que parece ainda tatear um modo de constituição a se estabelecer nos meios de comunicação, especialmente no Brasil.

Por sua vez, os programas em áudio ou *podcasts* tornaram-se mais presentes na *web* há mais tempo do que os vídeos, pela própria facilidade tecnológica de gravação e disponibilização de arquivos de áudio online (que “pesam” muito menos do que os de vídeo). Também por isso, os programas costumam ter duração mais extensa, muito embora eles não contem com uma plataforma tão popular e de grandes dimensões em termos de difusão e acesso quanto o Youtube como chamariz. Eles estão muito mais pulverizados entre muitas plataformas e *softwares* para gravação e/ou consumo de tais programas, os famosos *podcasts*.

É possível, aliás, falar já de duas fases mais ou menos distintas pelas quais os *podcasts* passaram nas últimas duas décadas, intercaladas pelo avanço das plataformas de vídeo, especialmente pela força do Youtube. Se na segunda metade da primeira década dos anos 2000 os *podcasts* começaram a surgir e fazer sucesso entre o público, esse avanço foi freado quando as plataformas de vídeo começaram a chamar

12. Do original: “The most common form of multi-media film criticism at present is the video essay – short critical essays on a given film or filmmaker, typically read in voice-over by the author and supplemented with carefully chosen and organised film clips”.

mais atenção, justamente por sua otimização. Há um bom tempo que o Youtube se tornou um fenômeno em termos de mídia difusora de produtos audiovisuais diversos, com cada vez mais gente produzindo conteúdo e ganhando dinheiro com isso, modelo que persiste até hoje, sem previsão de que possa retroceder.

Enquanto isso, os *podcasts* foram um tanto esquecidos até serem popularizados nos últimos anos a partir da sua grande mobilidade (têm a vantagem de poderem ser consumidos através dos dispositivos móveis enquanto o usuário faz outras atividades) e pelo aparecimento de um sem número de programas que passaram a tratar de todo tipo de assunto e abordagem possíveis. É neste cenário que encontramos hoje diversos *podcasts* de cinema que, assim como os canais de Youtube e mesmo dos sites e endereços online de cinema, são específicos para a produção e veiculação de críticas e outros conteúdos.

Antes, eles eram feitos como um dos subprodutos oferecidos por sites de cinema, mas hoje já se sustentam de modo independente. Um dos primeiros e principais *podcasts* feitos sobre cinema na *web* brasileira, em atividade ainda hoje, é o *RapaduraCast*, tendo começado em 2006, desenvolvido pelos editores e colaboradores do site *Cinema com Rapadura*. Atualmente, há um punhado de outros *podcasts* de cinema que não estão atrelados a nenhum outro veículo da área, funcionando de forma autônoma. Ainda assim, tal tipo de experiência híbrida – um crítico que escreve ou edita um site de cinema, possuindo também um canal no Youtube onde produz vídeo-críticas ou desenvolvendo um *podcast*, às vezes só participando esporadicamente desse ou de outros programas do gênero – também tem sido uma possibilidade que muitos sujeitos críticos encontraram para passear e experimentar essas novas ferramentas, sem ter que abandonar os textos escritos convencionais.

Uma outra característica que se nota nos *podcasts* – e que também estão na produção de vídeo-críticas, mas não de modo tão evidente – é o caráter dialógico que os programas de áudio oferecem. É raro – senão inexistente – um *podcast* que seja feito por apenas uma só pessoa. Há sempre mais gente envolvida, e mesmo que o programa seja apresentado por um único indivíduo, ele sempre traz convidados externos ou colaboradores esporádicos para participarem da conversa – seguindo um

mesmo modelo que já tínhamos há muito tempo no rádio. De qualquer forma, tem sido uma marca dos *podcasts* o encontro de duas ou mais pessoas para discutir e dialogar sobre uma obra, quando não a presença do próprio diretor, atores ou equipe dos filmes que são chamadas para falar sobre seus trabalhos. No âmbito dessa crítica feita em formato de áudio, um dos pontos que nos parecem mais interessantes a se discutir – e que deve render pesquisas futuras – é de como o exercício crítico se dá ou mesmo se modifica dentro de tal modelo conversacional.

São, portanto, formatos que a crítica de cinema começa a experimentar, seja do ponto de vista técnico e operacional, seja no seu caráter imanente, textual, ainda que concretizado no ato da fala dos sujeitos críticos, em vídeo ou áudio. McWhirter (2015) defende também que antes da apropriação do vídeo no âmbito da crítica jornalística e mesmo dos veículos especializados, os discursos críticos em vídeo já estavam sendo apropriados por estudiosos e acadêmicos para fins didáticos e que se assemelham às proposições da análise fílmica¹³.

O autor cita nomes importantes ligados à academia como Laura Mulvey, Catherine Grant, Christian Keathley, David Bordwell, Kristin Thompson e outros que têm constantemente se apropriado das ferramentas digitais para a criação desse tipo de procedimento e abordagem. O casal Bordwell e Thompson, ao reeditar a décima edição do livro *Film art: an introduction*, fez uma parceria com a Criterion Collection para produzirem vídeo-ensaios sobre filmes que fazem parte do catálogo de

13. Jacques Aumont e Michel Marie (2004) distinguem as funções do crítico e do analista: o primeiro informa e oferece juízo de apreciação, enquanto o analista deve produzir conhecimento. A atividade do analista estaria, portanto, mais relacionada aos estudos acadêmicos que se debruçam com mais atenção e grande esforço teórico-metodológico, não sobre as obras de modo generalizado como faz a crítico, mas antes em certas especificidades anteriormente eleitas dentro das obras. Segundo os autores: “O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação” (p. 11). São essas operações mais cuidadosas e minuciosas a que McWhirter (2015) se refere como sendo a produção de vídeo-ensaios por parte dos acadêmicos.

DVDs da distribuidora¹⁴. No Brasil, esse tipo de experiência é pouco incentivada ou quase nula no âmbito acadêmico, se comparada com outros centros universitários que se preocupam com a análise audiovisual.

Outro exemplo famoso é o ensaio que Mulvey fez sobre um trecho curtíssimo de um número musical do filme *Os homens preferem as loiras* (Howard Hawks, 1953), com foco na performance de Marilyn Monroe. A pesquisadora abusa do recurso da câmera lenta, avançando, retrocedendo e pausando a imagem a depender das ponderações e colocações que ela vai construindo em torno desse procedimento a fim de captar detalhes e determinadas nuances precisas do gestual da atriz em ação. Trata-se não mais de um processo de utilização da imagem original para ilustrar uma proposição, como uma citação *ipsis litteris*, mas de uma reedição e manipulação digital da tessitura fílmica, que ganha agora outras possibilidades de ser dissecada e reordenada. Ao “retardar” o fluxo da imagem, a partir da noção de “*delay*” (ou “atraso”, no sentido de dilatar o tempo de apreciação de uma cena ou fragmento de filme para se notar detalhes pouco perceptíveis), Mulvey abre possibilidades para uma nova maneira de lidar com a análise audiovisual feita em vídeo, já que “novas formas de consumir filmes antigos em tecnologias eletrônicas e digitais devem trazer uma ‘reinvenção’ da análise textual e uma nova onda de cinefilia”¹⁵ (MULVEY, 2006, p. 160, tradução nossa).

A autora se mostra, portanto, bastante otimista em relação à formulação de uma nova maneira de “escritura crítica”, enquanto percebemos que para a crítica cotidiana, não acadêmica, tais experiências em vídeo ainda reproduzem uma lógica muito próxima do texto escrito. Mulvey acaba defendendo a vídeo-crítica ou ensaio como modo primordial para a constituição de uma crítica de cinema que seja realmente mais eficaz no processo de investigação da imagem, pois esse “meio” fala da imagem em movimento através da imagem em movimento, aborda o som através

14. Alguns exemplos desses vídeos podem ser visualizados na conta oficial da Criterion Collection no Youtube: <https://www.youtube.com/criterioncollection>. [acesso 12 outubro 2022]

15. Do original: “New ways of consuming old movies on electronic and digital technologies should bring about a ‘reinvention’ of textual analysis and a new wave of cinephilia”.

do próprio som, o que seria fundamental para adentrar no interior das obras, uma vez que “encontrar o ‘filme por trás do filme’ é o objetivo principal da análise textual”¹⁶ (MULVEY, 2006, p. 145, tradução nossa). Responde-se à imagem não mais com palavras, mas com outras imagens.

É esse tipo de “reinvenção” das formas de produção do discurso crítico via vídeo ou áudio que autores como Christian Keathley (2011) entendem como possibilidades abertas pela tecnologia para o avanço da crítica de cinema em direção a uma remodelação estrutural. O autor faz uma analogia com o manifesto de Alexander Astruc, escrito há mais de 60 anos, em que o ensaísta e cineasta francês usa o termo “*caméra-stylo*” (ou *câmera-caneta*) para falar de uma época em que os cineastas passariam a usar os filmes para expressar seus pensamentos e ideias de modo muito pessoal, uma forma de “escrever com a câmera” a partir de toda uma maneira particular de enxergar o mundo. Keathley, por sua vez, conclama que críticos e estudiosos do cinema possam “encontrar-se em posição de responder à chamada de Astruc – usando novas tecnologias para inventar novas formas críticas”¹⁷ (Keathley, 2011, p. 179, tradução nossa).

Se nos ensaios acadêmicos feitos pelos estudiosos estrangeiros essa reinvenção já começa a tomar corpo, a crítica cotidiana, especialmente no Brasil, ainda segue um padrão de abordagem mais formal, muito baseado na fala sobre um filme, mesmo que se utilizando de uma plataforma digital com recursos multimídia. Além disso, a estrutura da fala ainda segue a mesma utilizada no texto escrito. Carolina Braga (2014), baseada nos pressupostos de David Bordwell (1991), para quem a crítica de cinema, de modo geral, se constitui estruturalmente de sinopse dos filmes, informações gerais e avaliação geral, sistematiza a maneira como diversos autores apontam um caráter híbrido na crítica de cinema, ao misturar informação e opinião, o que para a autora “representa as linhas de força que nos fazem reconhecer um texto como crítica, ou seja, reforçam o formato” (BRAGA, 2014, p. 67). Quando a crítica se apodera do áudio e do vídeo, acaba por reproduzir, de modo geral, as mesmas

16. Do original: “Finding the ‘film behind the film’ is the main aim of textual analysis”.

17. Do original: “find themselves in a position to respond to Astruc’s call – using new technologies to invent new audio-visual critical forms”.

convenções discursivas e argumentativas de antes, apesar das possibilidades de o meio audiovisual estarem abertas a outros procedimentos de produção dos discursos, como tem sido proposto por intelectuais como Laura Mulvey. Ainda assim, os meios são capazes de ditar a maneira como os discursos são produzidos, consumidos e divulgados, e como os sujeitos se comportam diante desses procedimentos de trocas.

É visível como tais iniciativas, que tomam para si as ferramentas do audiovisual para propagar o discurso crítico, tem encantado desde os críticos iniciantes, até os que atuam há mais tempo no campo e estabeleceram uma autoridade no espaço de disputas. O formato passa por modificações a depender das nuances distintas encontradas no trabalho de cada crítico ou da linha editorial de cada veículo. Mas é certamente um campo em expansão que esbarra na reafirmação da autoridade crítica no ambiente online. Independente do grau de conhecimento e da experiência que cada um desses sujeitos críticos tenham acumulado, os produtos que eles fazem contribuem para a remodelação da atividade crítica em curso hoje na *web*.

Aonde vai a crítica?

Mattias Frey (2015b) pontua que é urgente a formulação de questões ontológicas e existenciais acerca do propósito e do valor da crítica de cinema, especialmente quando a atividade passa a ser condicionada por modos de confecção e circulação confrontados com os processos digitais de comunicação. A atualidade transformadora da temática condiciona a pesquisa a imperativos temporais, mas não pode deixar de ser um entrave para a busca de respostas ou, pelo menos, de modelos que já possam ser observados na prática cotidiana contemporânea e que perfazem *habitus* particulares, novos ou não, aos poucos se modelando e atualizando-se, no intuito de tomar formas mais bem definidas.

Podemos formular, portanto, um novo paradigma que cerca a chamada crítica especializada, a saber: ela enfrenta as provações, embates e disputas que advêm de uma tentativa constante de conquista e manutenção da sua autoridade (ou *ethos* retórico) enquanto profissional inserida nos campos de poder por onde trafega e onde é reconhecida como tal, também no intuito de se contrapor à crítica mais amadora e

puramente cinéfila que se multiplica pela rede. No momento mesmo em que se adapta aos meios digitais, às exigências e diretrizes instituídas pela mídia online e pela cibercultura, os críticos passam a encarar o desafio incontornável de manter um lugar ao sol, de chamar atenção sobre si e seu trabalho, em um cenário cada vez mais inchado e concorrido. É quando a propalada crise da crítica (do cinema, do jornalismo etc.) precisa ser enxergada como constituidora do próprio exercício crítico:

Criticar é pôr a obra em crise. E pôr em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. E criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significações potenciais na obra e nas suas relações múltiplas (BERNARDET, 1986, p. 39).

Jean-Claude Bernardet chama atenção para uma crítica que busque problematizar as questões do cinema, mas nunca de forma isolada. Nunca pensando os filmes encerrados em si mesmos, mas antes nas relações a serem estabelecidas entre os diversos atores sociais que fazem parte e circulam pelo campo cinematográfico, sendo o crítico o sujeito que assumiu historicamente a tarefa de ressignificar, interpretar, interrogar, avaliar e pôr em questão as obras. Sendo este um dos propósitos possíveis da crítica, e do qual nós acreditamos e defendemos, o crítico que produz seus discursos na *web* nada mais é do que um agente capaz de colocar em prática tais preceitos, mas agora engajado em outro contexto quando a Internet é também um agente transformador, ressignificante.

Muito se fala do período de tomada da *web* por parte de diversos profissionais e instituições da comunicação como um momento de crise, enquanto Bernardet entende que, para o crítico, essa é uma condição *sine quan non*. Em complemento: “Crise não é catástrofe. Crise é incerteza acerca do que fazer agora e do que virá depois” (NUNES, 2007, p. 75). Não vivemos mais um período de incerteza para a crítica online em termos de afirmação do seu espaço na Internet, apesar das incertezas sobre a sua relação com os diversos sujeitos, ambientes e formatos ao

longo do tempo, e aonde isso levará a crítica enquanto atividade, forma e profissão, formando questões preñhes de conflitos e dúvidas. De modo geral, podemos ponderar que a crítica de cinema no Brasil já encontrou no ambiente online maneiras de se afirmar e se reinventar, ainda que seja para manter os velhos preceitos de antes. Difícil será fugir da constituição de uma autoridade e autonomia que os críticos sempre quererão conquistar, independente do suporte midiático em que estejam inseridos. As disputas sociais vão continuar coexistindo com a vontade e a necessidade de falar, apaixonadamente, sobre cinema.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BARRETO, Rachel Cardoso. *Crítica ordinária – A crítica de cinema na imprensa brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. Jean-Claude Bernardet. In: CAPUZZO, Heitor (Org). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.

BRAGA, Carolina. *A crítica jornalística de cinema na internet: um dispositivo em transformação*. Barcelona/Belo Horizonte: UAB/UFMG, 2014. Tese (Doutorado).

CARREIRO, Rodrigo. *História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual*. Revista Contemporânea, Salvador, BA, v. 7, n. 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3642>. Acesso em 20.09.2021.

CARREIRO, Rodrigo. *O Gosto dos Outros: Consumo, Cultura Pop e Internet na Crítica de Cinema de Pernambuco*. Recife: UFPE, 2003. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itáu Cultural, 2007.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FREY, Mattias. *The permanent crisis of film criticism: The anxiety of authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015a.

FREY, Mattias; SAYAD, Cecilia (Orgs.). *Film criticism in the digital age*. London: Rutgers University Press, 2015b.

GOMES, Regina. *O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise da crítica de filmes brasileiros na imprensa lisboeta*. Salvador: EDUFBA, 2015.

KEATHLEY, Christian. La camerastylo: notes on video criticism and cinephilia. In: CLAYTON, Alex; KLEVAN, Andrew (Orgs.). *The language and style of film criticism*. London: Routledge, 2011.

LEMOS, André; LÉVY, Pierre. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária*. São Paulo: Paulus, 2010.

MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos do jornalismo brasileiro*. 3. ed. rev. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MCWHIRTER, Andrew. *Film criticism, film scholarship and the video essay*. Screen. Vol. 53, Issue 3. Oxford University Press, 2015.

MULVEY, Laura. *Death 24x a Second*. London: Reaktion Books, 2006.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

RÊGO, Ana Regina; AMPHILO, Maria Isabel. Gênero opinativo. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Org.). *Gêneros Jornalísticos no Brasil*. São Paulo: Metodista, 2010.

TAYLOR, Greg. Thumbs in the crowd: Artists and audiences in the postvanguard world In: FREY, Mattias; SAYAD, Cecilia (Orgs.). *Film criticism in the digital age*. London: Rutgers University Press, 2015.

CAPÍTULO 2

Abundância, precarização e ineditismo: desafios para a crítica de cinema na internet e o papel dos festivais

MARCELO IKEDA

O impacto da internet

A crítica de cinema se estruturou historicamente tendo como sua base principal a cobertura dos lançamentos semanais no circuito comercial de salas de cinema. A cada quinta-feira (antes eram às sextas), os exibidores estabelecem sua programação para a semana e novos filmes entram em cartaz. Esse aspecto poderia nos fazer parecer que o¹ crítico é uma espécie de “guia de consumo”, indicando quais filmes o espectador deve assistir ao longo da semana. Mas, na verdade, mais do que indicar preferências, a função do crítico é abrir um debate a partir do leque de possibilidades disponíveis no circuito comercial.

Por esse aspecto, os jornais de circulação diária acabaram sendo o local de base de publicação das críticas de cinema. Além dos jornais, outros veículos foram fundamentais para a difusão da atividade. Um

1. Aqui uso “do crítico” referindo-me não apenas a profissionais do sexo masculino. Alguns autores vêm utilizando a denominação “dx” para englobar diversos gêneros, inclusive para além da lógica binária. No entanto, dados os atributos formais da escrita acadêmica, permaneço empregando a flexão no masculino, como rege a norma oficial da língua portuguesa, ainda que fazendo essa ressalva quanto aos limites dessa estrutura.

exemplo típico são as revistas especialmente dedicadas ao cinema, cuja circulação geralmente é mensal. Como se trata de um veículo especializado, voltado para um público com um interesse específico, essas revistas ampliaram o espaço para a produção de textos mais densos sobre o cinema visto como arte, linguagem e cultura, também no formato de artigos e ensaios.

Por outro lado, as novas tecnologias de informação e comunicação (TIC) impactaram fortemente o campo cinematográfico em um conjunto amplo de aspectos, afetando toda a cadeia produtiva do setor e sua relação com os públicos, em especial a partir do início dos anos 2000². Os impactos em relação à crítica cinematográfica são intensos e variados, mas cabe aqui apontar alguns aspectos principais, como ponto de partida para a argumentação que virá a seguir.

Multiplicação de filmes. Em primeiro lugar, o digital estimulou um aumento exponencial do número de filmes realizados em todo o mundo, em decorrência da maior acessibilidade de equipamentos e insumos para a produção. Os equipamentos de imagem e som se tornaram mais baratos e mais leves, ampliando a possibilidade de realização de filmes sem a necessidade de uma maior estrutura logística ou financeira³. Esses efeitos tiveram impacto mais imediato no cinema independente e em países até então considerados periféricos, num movimento de democratização da realização audiovisual, inserindo possibilidades para a inclusão de outros agentes e de modos de produção no cinema de todo o mundo a partir do final dos anos 1990, conforme denominamos, em estudo anterior, no caso do cinema brasileiro, de “cinema de garagem” (IKEDA E LIMA, 2011). Para dar um rápido exemplo, segundo dados oficiais da Ancine⁴, em 2001 foram lançados comercialmente 30 longas-metragens brasileiros nas salas de cinema do país, enquanto em 2019

2. Os impactos do digital são intensos e variados. Para uma abordagem geral dos impactos do digital na contemporaneidade, ver, entre outros autores, Negroponte (1995). No campo cinematográfico, ver Rombes (2009).

3. Sobre os impactos das novas tecnologias de produção na cadeia produtiva do audiovisual, ver McKernan (2005). Para mais detalhes sobre o caso brasileiro, ver Luca (2009).

4. Ver Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine) em www.oca.ancine.gov.br.

esse número já havia subido para 153. Esses dados se restringem aos longas-metragens, sem considerar outros tipos de obras audiovisuais, como séries ou curtas.

O aumento exponencial do número de filmes inseriu novos desafios para que os críticos possam acompanhar essa produção crescente. O circuito comercial de salas de exibição, hoje, se revela um canal cada vez mais restrito para um entendimento mais amplo das tendências do cinema na contemporaneidade, de modo que se tornou imprescindível a consulta e investigação em outras fontes de acesso (festivais de cinema, internet).

Cibercinefilia. A internet permitiu o maior acesso a obras audiovisuais, a partir de diferentes fontes e origens. Com o fechamento dos cinemas de rua e a construção de novas salas sob o regime dos multiplexes, a oferta de filmes independentes, que não eram distribuídos pelas *majors*, ficou restrita a poucas salas de cinema, conhecidas como o “circuito de arte”. O início dos anos 2000 presenciou uma situação inusitada: havia mais filmes disponíveis e menos salas para exibí-los. No caso brasileiro, em 1975 havia 3.275 salas de cinema, enquanto em 1995 esse número foi reduzido para 1.075 salas (ALMEIDA E BUTCHER, 2005). Ou seja, num período de vinte anos, o circuito comercial se reduziu em dois terços. O mercado de salas de cinema se tornou pequeno e concentrado.

Por meio da internet, tornou-se possível que o cinéfilo/crítico brasileiro pudesse acompanhar as tendências de inovação do cinema contemporâneo para além do que era ofertado pelas distribuidoras brasileiras nas salas comerciais. O acesso a filmes pela internet transformou não apenas o olhar dos cinéfilos brasileiros sobre o cinema contemporâneo, mas permitiu, especialmente, uma revisitação da história do cinema, ampliando o acesso de filmes para além dos cânones.

Com a disseminação das ferramentas de acesso a conteúdos audiovisuais pela internet, esses instrumentos se multiplicaram. Em um site como o *Makingoff.org*, torna-se possível apreciar o repertório de cineastas e obras que há algumas décadas eram inacessíveis ao público cinéfilo brasileiro. Dessa forma, um conjunto de autores foram redescobertos e revalorizados por uma geração de cinéfilos no país, entre os

quais podemos citar Chantal Akerman, Agnès Varda, Philippe Garrel, Jonas Mekas, Jean Rouch, Jean Eustache, Frederick Wiseman, Maurice Pialat, entre outros. Ainda que reconhecidos em nível internacional, esses cineastas permaneciam muito pouco vistos e discutidos no país. O maior acesso a tais filmes promoveu a visibilidade de outras tendências estilísticas, outros modos de fazer e de ser, outros corpos e identidades, problematizando o processo histórico de formação dos cânones para reintroduzir no campo da história do cinema um conjunto de obras, autores e tendências consideradas marginais, residuais ou periféricas.

Com a possibilidade de acesso a filmes pela internet, a um custo praticamente gratuito, tornava-se possível que o cinéfilo formasse sua própria cinemateca em casa. O amplo escopo do catálogo desses sites de compartilhamento de arquivos tornava cada cinéfilo o seu próprio curador – ele definia sua própria programação segundo seus interesses. Esse pluralismo estimulou um ecletismo ou ainda um hibridismo. Era possível baixar quinze filmes do japonês Mikio Naruse e emendá-los com uma seleção de filmes brasileiros da Boca do Lixo, como os de Ody Fraga e Jean Garret, e depois entrecruzá-los com obras de Jean Marie-Straub e Daniëlle Huillet, ou ainda, a coleção completa de filmes dos neoformalistas James Benning e Michael Snow, ou conhecer as obras políticas de Trinh T. Minh-ha ou Rita Moreira, em paralelo com o cinema *queer* africano.

A internet possibilitou não apenas o acesso a um conjunto de filmes desconhecidos para uma jovem geração de cinéfilos, reposicionando a história do cinema para além dos cânones estabelecidos, mas também estimulou outras relações de sociabilidade, outros espaços de encontro que potencializaram novos vínculos com o audiovisual enquanto campo de investigação. Por meio das ferramentas disponíveis na grande rede, era possível criar novos pontos de encontro em que os cinéfilos poderiam se conhecer, trocar informações, realizar um debate crítico informal sobre a recepção dessas obras. Essas relações poderiam se materializar em textos críticos de análise, ou simplesmente em mensagens fragmentadas, como simples troca de ideias sem o arcabouço formal de uma crítica em espaços institucionalizados. Houve, portanto, uma explosão de fóruns, grupos de e-mails, chats, entre outros, que possibilitaram um

ponto de encontro para troca de informações entre cinéfilos de diferentes regiões geográficas do Brasil e do mundo.

É preciso também observar que a internet permitiu não apenas o maior acesso a filmes, mas também a um enorme conjunto de publicações escritas. Assim, os críticos tiveram acesso facilitado a livros e estudos realizados por pesquisadores de todo o mundo, ampliando seu repertório intelectual. Ademais, tornava-se possível ler o material produzido por críticos de outras localidades, ampliando e aprofundando o debate estabelecido entre seus pares. No Brasil, a partir dos anos 2000, a pesquisa universitária sobre cinema se ampliou com a criação de cursos de graduação em cinema e audiovisual e com o maior interesse no campo do cinema nos programas de pós-graduação, especialmente (mas não somente) em Comunicação. Congressos acadêmicos como os organizados por organizações como a Compós e Intercom, e especialmente a Socine⁵, entre diversos outros, além do aumento de periódicos acadêmicos indexados, ampliaram o campo da pesquisa acadêmica em audiovisual e a interlocução entre diversos pesquisadores. O maior número de artigos, monografias, dissertações e teses no campo de cinema e audiovisual produziu impactos para a crítica de cinema, tendo em vista o alargamento dos referenciais e abordagens teórico-metodológicos para a reflexão sobre o campo.

Alguns autores utilizaram o termo *cibercinefilia* para sintetizar as transformações da cinefilia com a internet. Prysthon (2013) observa que esse termo deve ser visto de forma mais ampla do que simplesmente a referência aos novos sites de crítica de cinema, mas sim compreendendo as próprias transformações nas relações entre os interessados por cinema (os “cinéfilos”) com as próprias obras. Ou seja, segundo os termos de Frey (2015), a internet estimulou um ambiente comunitário não apenas entre o público leitor mas também entre os críticos, além de estimular uma aproximação entre público e crítico.

5. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Para mais detalhes, ver os respectivos sites dos Congressos: <https://compos.org.br/>, <https://www.portalintercom.org.br/>, e <https://www.socine.org/>.

Novos veículos. Para além dos veículos de mídia tradicionais, como jornais, revistas e programas de televisão, a internet ampliou o campo da crítica do cinema, com a abertura de sites, blogs, podcasts, canais no youtube, etc. Assim, surgiram novos veículos, que passaram a incorporar *outros objetos e outras abordagens*. Enquanto o espaço para a crítica de cinema nas mídias tradicionais se reduzia – uma vez que, nesses veículos, a crítica cultural se transformava numa espécie de guia de consumo, indicando opções de entretenimento para o final de semana⁶ –, a internet permitia outras abordagens para a crítica, menos contaminada pela necessidade da cobertura do circuito exibidor.

Sem a pressão pela audiência de massa, a crítica na internet poderia escolher seus próprios objetos, e aprofundar sua análise em filmes contemporâneos que sequer eram exibidos no circuito comercial, mas disponíveis por meio de mostras ou festivais de cinema, e também pela internet. Além disso, as novas revistas virtuais apresentavam dossiês sobre cineastas considerados periféricos segundo o cânone apresentado pela maior parte das histórias do cinema, estimulando uma historiografia revisionista.

Com os novos sites, os textos poderiam ser desenvolvidos de forma mais livre, sem a imposição de pautas, limites de caracteres e formatação jornalística. Outras abordagens para a escrita crítica puderam ser exercitadas, como as formas ensaísticas ou mesmo uma escrita diarística, introduzindo no corpo da escrita aspectos pessoais e subjetivos da rotina do próprio crítico⁷.

Mudança de status do crítico. A ampliação dos sites de crítica provocou o questionamento por parte de alguns autores que apontam para uma tendência de banalização da crítica, uma vez que, mesmo sem credenciais prévias, qualquer pessoa pode abrir seu próprio veículo crítico e intitular-se um crítico de cinema. É preciso ressaltar que não há

6. Para mais detalhes sobre as transformações do jornalismo cultural e o menor espaço para a crítica cultural nos jornais impressos no caso brasileiro, inclusive para a crítica de cinema, ver Carreiro (2003).

7. Para uma abordagem que analisa o impacto dessas tendências na crítica cinematográfica no Brasil, analisando o contexto de criação de novos veículos, como as revistas virtuais *Contracampo* e *Cinética*, ver Cruz (2013).

escolas ou cursos superiores especializados em crítica cinematográfica, de modo que tal profissional não possui necessariamente uma formação acadêmica prévia, podendo ter origens diversas. Conforme analisa Frey (2015), a internet instaurou uma crise permanente para a crítica de cinema, em torno da desestabilização do lugar de autoridade do crítico. Antes, o veículo em que o crítico escrevia era fundamental para formar a credibilidade do autor: afinal, tratava-se do “crítico da Folha de São Paulo” ou do “da revista Cahiers du Cinéma”. Com a internet, muitas vezes, o crítico é seu próprio veículo, abrindo individualmente sites, blogs ou canais em redes sociais.

Se pensarmos numa análise de campo e de distinção inspirada em Bourdieu (1989; 1996; 2007), o crítico de cinema na contemporaneidade não é aquele necessariamente respaldado por um veículo de prestígio ou que tenha adquirido credenciais prévias que o habilitem a escrever, mas simplesmente aquele que é visto como tal pelo seu campo, seja pelos seus pares, seja pelo público leitor. Ou seja, um agente se torna um crítico de cinema se ele é *reconhecido* como tal. Assim, em última instância, o fator decisivo para definir se um agente é um bom crítico de cinema não reside nas características inatas de seu texto ou de sua formação, mas sim pelo seu potencial de intervenção no campo, isto é, se esse agente consegue, por meio de seus textos ou outras ações, produzir impactos suficientes no seu campo para se legitimar como parte integrante do mesmo.

Uma vez que os veículos tradicionais perdem importância, o status do crítico é definido pela visibilidade e impacto do seu trabalho, pelos debates que consegue implementar ou pela contribuição de sua participação nesses mesmos debates. Ou seja, o status do crítico é móvel, está sempre em contínua construção e reavaliação pelos integrantes de seu campo.

O cenário de abundância e a precarização das condições de trabalho

Todas essas condições fazem com que o crítico tenha um problema essencial com que deve lidar: uma cultura de excesso de informações.

Quando o número de filmes cresce exponencialmente e o acesso a eles se torna mais facilitado, além de textos, artigos, livros e outros materiais de referência, o crítico se vê diante de uma crise de ansiedade, sentindo que não consegue dar conta de lidar com a avassaladora quantidade de informações que ele precisa processar. A consequência mais imediata é a proliferação de resenhas rápidas, como se o crítico fosse uma máquina de produção de textos, em que seu trabalho é também medido pela quantidade de filmes sobre os quais ele consegue escrever. Mas o crítico raramente possui tempo e meios para fazer com que essa intensa movimentação de informações possa ser devidamente decantada de modo que ele consiga extrair conclusões potentes desse enorme material.

Se a crise dos grandes veículos de imprensa (jornais, revistas) abre espaço para uma maior liberdade de ação na crítica cinematográfica, por outro lado, ela acaba precarizando o trabalho do crítico. Salvo raras exceções, a maior parte dos críticos de cinema no Brasil não é diretamente remunerada pelo seu trabalho, ou ainda, quando existe a remuneração, ela é esporádica e acessória, ou seja, insuficiente para que o crítico possa se dedicar exclusivamente ou primordialmente à crítica de cinema. Ou seja, o ofício raramente é a principal atividade profissional do crítico, mas sim outras funções, como professor, assessor de imprensa, funcionário público, etc.

Se a internet oferece outras possibilidades de escrita e de ação para a crítica, ainda são escassos os modelos de negócios que assegurem a possibilidade econômica para que o crítico se profissionalize e aprofunde sua independência, podendo dedicar-se por mais tempo ao ofício. São ainda bastante raros os casos de críticos que conseguiram compreender as transformações da internet tanto na relação com seus públicos quanto na formatação de seus conteúdos para conseguirem ser remunerados trabalhando primordialmente como críticos de cinema.

Um dos raros exemplos de críticos da nova geração que conseguiu estabelecer um equilíbrio entre uma crítica de maior potencial reflexivo e a ampliação de seus públicos, dados os códigos específicos da internet e das redes sociais, é o crítico Arthur Tuoto⁸. Tuoto começou

8. Ver <https://www.youtube.com/c/arthurtuoto> e <https://arthurtuoto.com/>.

como realizador de filmes independentes de formato bastante radical, numa vertente experimental, muitos deles realizados exclusivamente por ele. No entanto, decidiu se dedicar à crítica de cinema, trilhando um percurso menos usual: não se vinculou a nenhum veículo tradicional (jornais, revistas) e nem às revistas eletrônicas da internet. Não abriu um site ou blog específico de críticas de cinema, mas resolveu apostar na linguagem das redes sociais, com a publicação de vídeo-ensaios e forte atuação no *Instagram* e *Youtube*. Com isso, ocupou com destaque um nicho de mercado ainda praticamente inexplorado, definindo uma marca de sua presença: Tuoto alia um grande conhecimento da história do cinema e da linguagem cinematográfica, mas amplia seu público ao incluir em suas análises *blockbusters* e filmes de vocação mais comercial. No entanto, ainda assim, Tuoto se remunera basicamente a partir dos cursos sobre linguagem de cinema e crítica de cinema que abre periodicamente, por meio da internet. Desse modo, a maior parte de seus textos e análises está disponível gratuitamente em seus canais, mas servem como chamariz para que os interessados se inscrevam em seus cursos, que é a atividade que lhe garante sua remuneração.

Ainda que as possibilidades de remuneração para o crítico de cinema com o ambiente das novas mídias sejam pouco exploradas pelos críticos brasileiros, a partir da crise do jornalismo impresso e das oportunidades da internet e das redes sociais, é possível afirmar que o atual cenário de abundância tem provocado uma crise de ansiedade nos críticos de cinema, que adoecem por não contarem com uma estrutura mínima para manter sua atividade, e por se sentirem constantemente mais pressionados para produzirem conteúdo, vendo a concorrência aumentar e as pressões por prazos e textos se multiplicarem.

O papel dos festivais de cinema para o cinema independente

Em geral, um filme de perfil primordialmente comercial tem sua primeira exibição pública por ocasião de seu lançamento no circuito comercial de salas de cinema, muitas vezes em escala global, isto é, simultaneamente na maior parte das telas em todo o mundo. São os chamados *blockbusters*, distribuídos globalmente pelas *majors* (como

Disney, Sony, Paramount, Warner, Universal), que dominam as bilheterias dos *multiplexes*⁹.

No entanto, para a maior parte dos filmes, e em especial no cinema independente¹⁰, o filme estreia no circuito comercial após ter sido previamente exibido em um circuito não comercial. Assim, os festivais de cinema possuem fundamental importância, pois a seleção e a premiação num festival de cinema de prestígio estimulam ferramentas de *marketing* que permitem que o filme tenha um maior alcance. Num cenário de abundância, em que o número de filmes se multiplica, referências prévias como premiações despertam a atenção do público para uma determinada obra¹¹.

Assim, muitas vezes, para um filme independente e sem grande orçamento publicitário, com atores fora do *star system* e um diretor pouco conhecido, a exibição em um festival de cinema se torna quase uma tábua de salvação para o seu futuro comercial. Caso a obra não desperte maior atenção no circuito de festivais, dificilmente conseguirá salas de cinema para ser vista. Com isso, cresce o papel de dois agentes estratégicos: o curador e o crítico de cinema.

O curador passa a ter uma instância primordial, pois cabe a ele a seleção e a programação dos filmes em um festival de cinema. Dessa forma, outros fatores que não são exclusivamente artísticos ou cinematográficos passam a influenciar o curador na tomada de suas decisões: os impactos políticos ou comerciais, que envolvem pressões de patrocinadores, distribuidores, agentes de venda, etc. De todo modo, o curador define, a partir de critérios que em última instância são subjetivos, os

9. As bilheterias globais têm se concentrado cada vez mais em um pequeno número de filmes (blockbusters), distribuídos pelas majors em escala global. As estratégias transnacionais têm sido intensificadas com o cenário de conglomerações a partir do fim dos anos 1990. Sobre esses pontos, ver Wasko e McDonald (2008).

10. O conceito de “cinema independente” é complexo e pode variar segundo a ótica de cada autor. Para os fins específicos desse artigo, denomino cinema independente os filmes que não são distribuídos em escala global, em geral ligados aos códigos do “cinema de autor”.

11. Existe um interessante campo transdisciplinar em expansão que analisa o papel dos festivais de cinema no campo cinematográfico, chamado de *film festival studies*. Para um ótimo resumo dos principais pontos desse campo de estudos, ver Vallejo (2020).

títulos que serão expostos numa grande vitrine e que terão a oportunidade de serem vistos para formar opinião¹². Os festivais de cinema, portanto, acabam sendo o principal mercado de valoração para um filme, em especial para o filme independente, isto é, fora da lógica de circulação transnacional para consumo de massa estabelecida pelas *majors*.

Quando o filme independente finalmente consegue ser selecionado e exposto em uma importante vitrine, cabe a ele desfilarem nessa grande passarela de modo a atrair a atenção do maior número de fotógrafos, de aplausos e de aprovação da crítica. Os filmes que se destacam não são necessariamente os mais potentes em termos estritamente artísticos, mas aqueles que conseguem despertar a atenção dos formadores de opinião para que consigam o maior número de *flashes*, comentários, debates, isto é, que se mantenham em atenção, sendo comentados. A somatória/resultante desse conjunto de *flashes*, formando uma aura de *hype* em torno do evento, é que acaba definindo quais são as tendências da moda daquela estação, pelo menos até que comece o próximo grande evento que deslocará a atenção para novos candidatos. Para sobreviver a essa espécie de feira publicitária de negócios, o filme precisa desesperadamente chamar as atenções para si. Se ele fracassar, terá poucas possibilidades de ser visto, e se perderá diante da avalanche do cenário de abundância de obras continuamente lançadas, num mercado cada vez mais competitivo, num ritmo quase suicida. O filme independente precisa desesperadamente agarrar a oportunidade única dos seus quinze minutos de fama, tentando prolongá-los o máximo possível.

A maior parte dos filmes é exibida apenas no restrito circuito dos festivais de cinema, ou permanece ao nível local, não conseguindo estimular seu potencial para que seja distribuído em um maior número de países. Mesmo se pensarmos apenas no mercado local, e não internacional, as restrições são enormes. Como falamos anteriormente, em 2019 (ano anterior à pandemia e em que as políticas para o cinema

12. Para um maior detalhamento sobre o papel estratégico do curador na cadeia de valor do cinema na contemporaneidade, ver Ikeda (2022).

brasileiro ainda estavam funcionando¹³), foram lançados comercialmente 153 filmes. Se considerarmos que um ano possui 52 semanas, isso corresponde, em média, a 3 novos filmes brasileiros lançados nas salas de cinema a cada semana. Em exercícios que faço em sala de aula com alunos, percebo que infelizmente sequer sabemos da existência de boa parte desses filmes e que muitos acabam totalizando menos de 1.000 ingressos vendidos nas salas de cinema.

Esses números não incluem outros tipos de obras audiovisuais (como curtas, séries, novelas, pílulas das redes sociais, etc.), nem tampouco os longas que não são lançados em salas de cinema, permanecendo restritos ao circuito de festivais, e que acabam sendo exibidos diretamente em canais de TV por assinatura ou em plataformas de streaming. Para dar um exemplo, nos últimos dez anos da Mostra de Cinema de Tiradentes, talvez o evento de maior destaque em todo o país para obras de novos realizadores e de pesquisa de linguagem, menos de 25% dos filmes exibidos na Mostra Aurora (principal seção do evento) foram distribuídos comercialmente em salas de cinema. Esse número não desmerece a enorme contribuição artística da Mostra de Tiradentes, mas é apenas um indicador das transformações do mercado exibidor e das restrições de mercado ao cinema independente. Caso o filme não consiga sobreviver às curadorias e ser selecionado para um festival de prestígio, ele está supostamente condenado à invisibilidade.

No entanto, a simples seleção em um festival (mesmo de prestígio) não é uma garantia de maior visibilidade, mas apenas um ponto de partida. A partir dessa vitrine, o filme deve chamar a atenção para si, e apenas aqueles poucos que mais se destacarem nesses eventos é que acabarão sobrevivendo a esse cenário de intensa competitividade. Para os que não conseguirem os *flashes* necessários, há sempre a esperança de que esse filme seja “redescoberto” vinte ou trinta anos mais tarde, quando algum crítico ou curador decidir resgatar a obra como estratégia de renovação/realimentação desse “mercado de velhas novidades”.

13. O governo Bolsonaro provocou um intenso questionamento do papel da Ancine, paralisando o funcionamento do Fundo Setorial do Audiovisual, principal fonte de financiamento do audiovisual brasileiro. Para mais detalhes, ver Ikeda (2021).

De todo modo, a crítica de cinema passa a ter um papel fundamental no interior do campo cada vez mais abundante e competitivo do cinema independente. É a repercussão criada pela crítica que permitirá ao filme prolongar seu tempo de vida útil; uma reverberação manifestada a partir de um festival, que aumenta as chances de a obra ser distribuída para um maior número de países e entrar em cartaz no circuito comercial. É ainda a crítica que amplifica o trabalho do curador, e(s)coando para outros públicos as novas tendências do momento, bem como os temas, autores e obras que merecerão destaque na próxima temporada.

Dessa forma, os festivais de cinema se tornaram a grande vitrine de formação de valor do cinema independente internacional¹⁴. A internet também possibilitou o maior acesso e contato com esses eventos. Há trinta anos eram raros os críticos brasileiros que conseguiam se credenciar nos maiores festivais internacionais, como Cannes, Veneza ou Berlim. Em geral, estavam ligados a grandes veículos de imprensa. Hoje, com a proliferação da internet, tornou-se possível para um crítico de cinema independente, mesmo sem um veículo de grande expressão, conseguir o credenciamento como crítico mediante o pagamento de uma taxa.

É preciso perceber que o credenciamento num festival de cinema de grande porte pode servir como acúmulo de status para o próprio crítico. Ou seja, um crítico pode passar a ter maior legitimidade em seu campo (entre seus pares e entre leitores), quando publica uma cobertura de um grande festival em seu veículo. Assim, temos presenciado uma enxurrada de críticos brasileiros (aliás, não só brasileiros mas de todo o mundo) no Festival de Cannes. A cobertura do evento ocorre não apenas com os textos escritos sobre os filmes, mas também a partir de fotos e vídeos expostos nas redes sociais do crítico, em que se compartilha a rotina de glamour em torno desses megaeventos. Por um lado, é extremamente positiva a abertura dos festivais aos críticos independentes, pois insere a possibilidade de outras abordagens para além dos grandes veículos de imprensa, geralmente focados nos filmes de maior

14. Para mais detalhes sobre a importância dos festivais de cinema na formação de valor da cadeia cinematográfica, ver obras de referência dos film festival studies, como De Valck (2007) ou Hing-Yuk (2011).

visibilidade e nos atores/atrizes badalados. As coberturas de Eduardo Valente para as revistas virtuais *Contracampo* e *Cinética* se destacam como exemplo de uma cobertura ávida pelas possibilidades de inovação de linguagem que os filmes exibidos no evento ofereciam.

Por outro lado, surge o risco de que esse clima encantatório acabe seduzindo o crítico inexperiente, que, para justificar (até para si mesmo) a importância de estar ali, acaba se convencendo que é preciso afirmar para o público que ali estão os melhores filmes do mundo. Ou seja, o risco é que o crítico fique embriagado pelo glamour do evento, não estabelecendo um distanciamento imprescindível para formar uma reflexão mais madura sobre a programação do evento. Mais importante que a reflexão sobre o cinema, o crítico inexperiente vê o festival como mera oportunidade de aumentar o seu engajamento com o público, estimulando a aura de importância do evento para atrair atenção para si mesmo, como se fizesse parte de uma elite de privilégio. Ou seja, o maior risco da *cobertura autocelebratória* é quando mostrar que se esteve lá se torna mais importante do que os textos escritos e o estímulo ao debate e pensamento em torno do cinema. Há críticos de cinema que se revelam como fãs, chegando a pedir uma foto ou mesmo um autógrafa para diretores e atores/atrizes dos filmes que irão analisar.

Infelizmente essa parece ser a realidade de boa parte dos críticos e críticas que se propõem a cobrir o Festival de Cannes, se analisarmos o teor de suas publicações. Um exemplo típico, se considerarmos a última edição do evento [em 2022], é a quantidade de matérias, fotos e vídeos publicados sobre a presença de Tom Cruise no festival para promover o novo *Top Gun*. O evento funcionou praticamente como uma *junket* (mas sem convite pago) para a imprensa de um filme global que seria lançado mundialmente na semana seguinte, inclusive no Brasil. Esse fato mostra que as próprias *majors* compreendem o potencial midiático gerado por esses megaeventos e passaram a incluir seus filmes como parte da programação¹⁵. Enquanto isso, outros filmes inéditos de grande potencial de inovação de linguagem, exibidos em mostras como a Semana da

15. Os festivais de cinema, portanto, englobam cultura e comércio, de modo que as *majors* também buscam os festivais como plataforma para o mercado independente, conforme já havia notado Elsaesser (2005).

Crítica ou a Quinzena dos Realizadores, permaneceram praticamente ignorados pela cobertura da crítica brasileira e internacional. Ou seja, se por um lado, a internet abre espaço para outras abordagens na cobertura dos festivais para além da mídia tradicional (que se concentra no tapete vermelho), em torno de uma maior reflexão crítica (outros objetos e outras abordagens), por outro também acaba propiciando outro tipo de cobertura: a profusão de *selfies* do crítico-fã.

A importância da *world première*

Conforme aponta Iordanova (2009), os festivais se estruturam formando um circuito, de modo que consigam estabelecer estratégias para conviver entre si sem se canibalizar. Desse modo, os eventos são divididos segundo uma categorização informal, que estabelece hierarquias implícitas. Os festivais mais cobiçados pelos produtores e realizadores são aqueles que oferecem maiores possibilidades de destaque para a futura carreira comercial ou artística da obra. Segundo essa lógica, os quatro festivais internacionais de cinema mais cobiçados seriam Cannes, Veneza, Berlim e Sundance. Outros festivais, como Toronto, Locarno, Rotterdam, Busan, SXSW, também se destacam numa hierarquia logo abaixo, que sofrem influência segundo o tipo de filme (há festivais específicos para documentários, como o IDFA, ou para animações, como Annecy), territórios (SXSW para o mercado norte-americano, ou Busan para o asiático), etc.

O princípio-chave para estabelecer a hierarquia de um festival é a exibição de filmes inéditos, especialmente em *world première* (estreia mundial). Uma vez que a obra é exibida pela primeira vez num festival, a crítica de cinema pode ter uma influência decisiva nos futuros rumos da produção. Um texto elogioso de um renomado formador de opinião, ou publicado em um veículo de prestígio, pode abrir portas para que o filme seja selecionado para outros festivais de hierarquia inferior, em outros territórios, ou despertar o interesse de agentes de vendas ou distribuidores para ser adquirido para seu lançamento comercial.

A internet ampliou o alcance da crítica de cinema em nível mundial. Assim, em poucas horas após a primeira exibição do filme, já é possível traçar o impacto inicial da obra, com a publicação dos primeiros textos

críticos nos veículos que cobrem o evento. Os maiores festivais, como Cannes, contam com a presença de críticos e veículos diversos de todo o mundo. Ainda, redes sociais como o Letterboxd, permitem uma rápida visualização das primeiras impressões, uma vez que seus membros dão cotações como “estrelinhas” aos filmes vistos. Quadros de cotações publicados por veículos como o Screen International ou Indiewire cruzam críticos de diversos países do mundo, conferindo um panorama inicial da recepção crítica de um filme. E sabemos que, muitas vezes, as primeiras impressões são as que ficam.

Ou seja, fora os filmes das *majors*, que, na maior parte das vezes, estreiam diretamente no circuito comercial, quando o filme independente é lançado comercialmente em salas de cinema, já existe uma recepção crítica cada vez mais consolidada, uma vez que o filme circulou previamente em diferentes festivais de cinema. O crítico que cobre apenas os lançamentos comerciais passa a lidar com uma fortuna crítica já consolidada, pois o filme vem carregado com uma carga prévia de valor, formada pelos textos anteriormente publicados e prêmios já conquistados. Como provocação, cito um exemplo: creio que a crítica brasileira dificilmente manifestaria um retorno tão positivo aos últimos trabalhos do japonês Ryusuke Hamaguchi, se não fosse sua ótima recepção prévia em festivais de prestígio. Em outras palavras, quando o filme chega ao circuito com uma fortuna crítica sólida, em geral, o crítico tende a aderir às avaliações anteriores, contribuindo para a sua consolidação.

Por esse conjunto de fatores, o crítico, em busca de distinção para sua atividade, visa cobrir os festivais de cinema em busca de filmes inéditos, na esperança que seu texto possa contribuir diretamente para a constituição dessa fortuna crítica, atuando na origem de sua formação de valor. Dessa forma, o crítico almeja se estabelecer como forte formador de opinião e o festival passa a ser visto como um espaço privilegiado em que o crítico não apenas avalia ou julga os méritos artísticos do filme, como também busca interferir no campo de visibilidade da obra. Se o crítico assim o consegue, se um texto de sua autoria consegue suficiente reconhecimento de seus pares de modo a influenciar futuras leituras da obra, ele naturalmente também ganha prestígio no interior de seu

campo de atuação. Assim como os festivais concorrem entre si, disputando filmes para serem exibidos como *world première* no evento, os críticos também concorrem entre si em busca de prestígio em sua área de atuação.

Considerações finais

É importante perceber como a internet também provocou mudanças significativas na relação entre os críticos e os festivais de cinema. Antes da internet, para que o público cinéfilo de um país, por exemplo, o Brasil, tivesse informações sobre um determinado festival de cinema, era preciso que um veículo daquele país (um jornal impresso, uma revista) enviasse um correspondente para fazer a cobertura do evento. Com a internet, surgiram novos veículos que poderiam enviar outros correspondentes, o que diversificou as coberturas e abordagens em relação à mídia tradicional. Além disso, passamos a ter acesso mais facilmente às coberturas dos críticos e veículos de outros países. Com as fotos e vídeos postados em *stories* do *Instagram*, podemos inclusive ter acesso a imagens de bastidores, como, quase em tempo real, a fila na entrada da sessão de imprensa, ou os aplausos após o fim da exibição, ainda no interior da sala. Podemos acompanhar pequenos fragmentos do evento por uma miríade de correspondentes de diversos veículos e origens, em um intervalo de tempo cada vez mais reduzido.

Por sua vez, a pandemia acelerou uma tendência já em andamento. Em decorrência da pandemia, o Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR) de 2021 (assim como diversos outros festivais) pôde ser acompanhado pelos críticos estrangeiros credenciados pelo evento por meio de uma plataforma (*Festival Scope Pro*) para acesso *online*. A opção do acesso aos filmes por login e senha pela internet aos críticos credenciados (e também ao público) expande o alcance do festival de sua cidade de origem (no caso, Roterdã) para todo o mundo. Assim, aumenta-se consideravelmente a possibilidade de um maior número de críticos brasileiros (e de outros países periféricos) cobrir o festival, visto que os custos de cobertura (passagens aéreas, estadias, etc.) são significativamente reduzidos. Se essa tendência se mantiver, num período cada vez mais curto logo após a primeira exibição (*online*) de um filme,

já surgirão dezenas de resenhas e avaliações críticas sobre os filmes exibidos, publicadas nos mais diversos países do mundo, ampliando de forma significativa o possível alcance de recepção da obra.

Essas tendências ainda estão sendo assimiladas pelos organizadores de festivais. De um lado, há um receio de ampla abertura, que envolve desde restrições de segurança de filmes ainda inéditos (o risco da pirataria de cópias digitais) até conflitos com patrocinadores (é preciso atrair o público localmente para as cidades para estimular a economia local). Ao mesmo tempo, o formato híbrido passa a ser cada vez mais viável. Um evento como Cannes vem cada vez mais sofrendo os efeitos de uma superlotação, uma vez que a demanda por críticos que buscam credenciamento acaba sendo cada vez superior à capacidade do evento e da cidade em ofertar uma estrutura necessária aos profissionais. No caso de Cannes, como em outros eventos, o festival passa a abrigar um público cada vez mais diverso, com um maior interesse não só do público de todo o mundo, mas também de uma gama muito ampla de profissionais. Os festivais também abrangem feiras e rodadas de negócios, com a presença de profissionais de cinema de todo o mundo, buscando estabelecer parcerias, conseguir financiamento para seus próximos projetos ou vender filmes prontos, ainda que não estejam com nenhum filme diretamente em exibição no festival.

Desse modo, as novas tecnologias de informação e de comunicação têm inserido um forte conjunto de transformações na relação dos filmes com seus públicos. Como a crítica de cinema é uma mediadora dessa relação, ela naturalmente também sofreu um grande conjunto de impactos, transformando suas formas de ser e seus modos de produção em múltiplos aspectos. O presente artigo pretende ser apenas um ponto de partida para a reflexão sobre o tema, estando longe de oferecer alguma posição mais conclusiva sobre esses aspectos, até porque muitos deles ainda estão em (re)configuração (por exemplo, os impactos da pandemia). Ainda, procuramos estabelecer a relação entre a crítica de cinema e os festivais de cinema, que se constituem, segundo a visão aqui apresentada, como ponto privilegiado na formação de valor do cinema independente contemporâneo. Pensar o papel da crítica de cinema na contemporaneidade é perceber seu deslocamento, devido ao impacto

das novas mídias, de seu *locus* principal dos lançamentos comerciais para sua posição estratégica nos festivais de cinema por meio da cobertura de filmes inéditos.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: BNDES/Filme B, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2007.

CARREIRO, Rodrigo. *O gosto dos outros: consumo, cultura pop e internet na crítica de cinema de Pernambuco*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

CRUZ, Álvaro André Zeini. *A crítica cinematográfica na internet*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes. Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas, 2013.

DE VALCK, Marijke. *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007.

ELSAESSER, Thomas. Film festivals networks. In: ELSAESSER, Thomas. *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2005.

FREY, Mattias. *The permanent crisis of film criticism: the anxiety of authority*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015.

HING-YUK, Cindy. *Film festivals: culture, people, and power on the global screen*. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

IKEDA, Marcelo. *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Porto Alegre: Sulina, 2021.

_____. Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. *Rebeca*, v. 11 n. 1, 2022.

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.

IORDANOVA, Dana. The film festival circuit. In: IORDANOVA, Dina and RHYNE, Ragan (orgs.). *Film Festival Yearbook*, v. 1. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

MCKERNAN, Brian. *Digital cinema: the revolution in cinematography, Post-Production, and Distribution*. McGraw-Hill, 2005.

NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PRYSTHON, Ângela. Transformações da crítica diante da cibercinefilia. *Celeuma*, v. 1, n. 1, 2013.

ROMBES, Nicholas. *Cinema in the digital age*. London & New York: Wallflower Press, 2009.

VALLEJO, Aida. Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. *Sequencias*. n. 39, primer semestre 2014.

WASKO, Janet; MCDONALD, Paul (orgs.). *The contemporary Hollywood film industry*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2008.

CAPÍTULO 3

A crítica de cinema na academia e nas associações

IVONETE PINTO

“Quando os filmes são bons, nos fazem sentir mais vivos e escrever sobre eles tem o mesmo efeito” (Pauline Kael)

Introdução

Este artigo apresenta alguns entendimentos a partir da experiência em sala de aula, no âmbito da disciplina Crítica de Cinema, ministrada no Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel (Universidade Federal de Pelotas), incluindo determinadas práticas pedagógicas e aspectos conceituais envolvendo crítica e cinefilia. O texto também contempla a crítica como atividade associativa e, neste sentido, enfatiza a relevância da diversidade neste meio majoritariamente masculino.

Embora soe um tanto distante e por demais conhecida, vale citar a crise dos jornais impressos como origem de novos perfis que surgiram na crítica de cinema. Se é inegável que diminuiu o espaço para a análise sobre filmes, é também verdade que nunca houve tantas pessoas opinando sobre cinema, nos mais diferentes estilos e formatos. A constatação, demonstrada em uma simples navegação pela Internet, nos leva a reconhecer a deformidade da situação: nunca tantos trabalharam sem remuneração direta, ou tiveram que se adaptar às regras comerciais da rede, mendigando por curtidas a fim de monetizarem seus espaços digitais. Por outro lado, a abrangência de atividades paralelas e conexas,

como a docência, vem ocupando o lugar que era do jornalismo enquanto garantia, ou salvaguarda, de uma estabilidade econômica.

Aqui, tratamos de tangenciar esta questão, nos concentrando na abordagem dos dois eixos citados no primeiro parágrafo. Ainda quanto aos procedimentos pedagógicos, trataremos também da experiência com a Rede de Crítica e Análise Fílmica, iniciativa desenvolvida no Forcine (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual) que nos possibilita cotejar conteúdos e sistemas didáticos. Quanto à organização da crítica em termos formais, no livro *Trajetória da Crítica de Cinema no Brasil* (2019) procuramos estabelecer os desdobramentos da crítica como atividade, distinta da ideia de profissão, crença reforçada pelo perfil dos filiados nas diversas associações criadas no Brasil em pouco mais de 10 anos. Defendemos que o fortalecimento da atividade da crítica acontece na mesma medida do reconhecimento que uma entidade formal oferece a quem se filia, pois é um modo de certificação, ou legitimação, para quem atua no campo.¹

O “ensino”

O ensino como processo de transmissão de conhecimento pode nos levar para vários debates. Neste texto, a palavra está entre aspas por uma razão simples: é improvável ensinar um estudante a se transformar em crítico de cinema. Claro está que em outras áreas, como fotografia e roteiro, também existe esta impossibilidade, pois não se trata de uma técnica, embora algumas técnicas ligadas ao método devam acompanhar a formação na crítica. Um sólido repertório cultural faz parte da principal ferramenta para exercer a atividade e ele não se aprende, mas se adquire. Destacando o peso da literatura neste repertório, repito uma frase como um mantra logo a partir da primeira aula da disciplina

1. “Embora alguns sindicatos, como o dos técnicos em cinema do Rio de Janeiro, reconheçam a atividade de crítico, registrando carteira profissional dos requerentes aptos, não se trata de uma ‘categoria’ que tenha sindicato próprio. No Ministério do Trabalho, o crítico encontra-se inserido na mesma área dos poetas, dos romancistas e dos roteiristas, área classificada como ‘Profissionais da escrita’, onde o subitem 2615-10 – Crítico, assim está descrito: ‘Crítico de artes plásticas, Crítico de cinema, Crítico de dança, Crítico de jornal (ombudsman), Crítico de música, Crítico de rádio, Crítico de teatro, Crítico de televisão, Crítico literário.’” (PINTO, 2019, p. 398)

Crítica de Cinema. Para ser um crítico, são necessárias três práticas: ler romances, ler romances e ler romances. Triplico a dica motivada por um conselho do crítico Enéas de Souza, da revista Teorema. Perguntado pelo filho, o também editor da revista, Fabiano de Souza, como poderia melhorar seu texto, o decano respondeu que as questões de estilo somente poderiam ser absorvidas pela leitura de romances.

Para alguém muito jovem, receber este conselho chama a atenção de modo bem direto para todo um universo que é preciso percorrer. Que nenhum brilhantismo, por mais vocacionada que a pessoa seja, cai do céu sem um entorno, pois que ver filmes não é a única condição para a construção de uma robusta análise fílmica.

Um dos objetivos da disciplina, mesmo que não anunciado, é entusiasmar alunos para seguirem na crítica. Tarefa inglória, admite-se. E é necessário sermos honestos, avisar que temos que lidar com algumas frustrações, da frustração como uma espécie de inconsciente da crítica: a frustração quanto à remuneração parca ou nenhuma, que pode ser sublimada pelo retorno “de público”, ou seja, dos leitores com os quais podemos dialogar sobre nossas ideias sobre o filme do qual escrevemos. Então somos frustrados pela constatação de que nem quem dirigiu o filme, tampouco os próprios amigos leram o nosso texto. É preciso, então, criar mecanismos de compensação. Estes mecanismos podem ser muito pessoais (cada um que crie os seus a partir do tamanho da sua vaidade).

Da sala de aula às conversas que se estendem aos profissionais do mercado, a ideia é levantar o problema: como lidar com a frustração? Obviamente, alguém logo pensa na empoeirada frase “todo crítico é um cineasta frustrado”. E pode mesmo ser verdade em alguns casos. Na hipótese deste xingamento ter sentido, cabe lembrar que aquele que segue na crítica apesar de não compensar economicamente, nem pelo retorno de leitores, é porque cultua alguma dose de amor próprio. Um sentimento que funciona para superar as desilusões contínuas de não estabelecermos diálogo com quem gostaríamos. Ao longo do tempo é possível percebermos que a leitura atenta de um único amigo – aquele que consegue ser mais ou menos isento –, pode alimentar nossa vaidade intelectual. Mais do que isto, ao longo do tempo é possível reunir uma

quantidade significativa de textos e vermos ali algo que fica e vai além dos anseios pessoais: pode contribuir para os filmes com os quais você tentou dialogar; pode contribuir com a cinematografia, brasileira ou não, e, de alguma forma, acrescentar um grão de areia que seja para os estudos do cinema.

Voltando à sala de aula, ao plano de ensino tão detalhadamente elaborado, não há como prever outra frustração ao nos depararmos com alunos altamente desinteressados. Cada turma, cada época, tem suas características. Se entre 100 alunos, um seguir pela crítica (incluindo aí curadoria, programação, academia), podemos nos dar por satisfeitos. Não estamos na França dos anos 50-60 do século passado, é preciso nos contentarmos com uma ideia mais ampla de cinefilia. A vantagem é que não somos “astronautas em Chipre” (ideia de Jorge Furtado, politicamente incorreta hoje porque ofenderia os cipriotas). Não somos porque no Brasil temos produção de cinema. O que nos faz lembrar outro cineasta, João Moreira Salles em *Crítico* (Kleber Mendonça, 2008), que defendeu haver uma relação entre a qualidade da crítica e a qualidade do cinema do país em que o crítico vive. Precisamos de um país com forte produção para que nossa capacidade crítica se realize. Por isto, é necessário também nunca perdermos de vista que uma das funções da crítica é envolver-se no fomento à produção. Como dizia Paulo Fontoura Gastal, não basta amar o cinema, é preciso trabalhar pelo cinema. Invocando Paulo Emilio Sales Gomes, também cumpre lembrar que precisamos ser militantes atingindo o setor da produção, porque, afinal, não se pode escrever sobre um filme que não existe.

Provocações

O conteúdo pertencente ao plano de ensino exposto aqui, cabe frisar, não é um modelo, mas está sendo construído ao longo dos anos e sempre que possível é cotejado com outras práticas de ensino, como através da rede criada no Forcine (ver adiante).

A relação com a prática, com o exercício da crítica, é o motor fundamental que compõe a ementa e o conteúdo programático. Por isto, no início do semestre a turma é provocada mais com perguntas do que com respostas, por meio de questões às vezes inconvenientes:

1. O que é a crítica e onde ela começa? Na saída do cinema?
2. Ver muitos filmes deixa, ou tende a deixar, as pessoas mais exigentes?
3. A internet melhorou a crítica?
4. A internet melhorou a remuneração da crítica? Implorar por curtidas é algo digno?
5. Críticos/as são seres revoltados porque não conseguem fazer seus próprios filmes?
6. Críticos são seres frustrados porque não conseguem fazer seus próprios filmes e ficam detonando os filmes dos outros? Gustave Flaubert tinha razão quando disse em uma carta à Louise Colet: “Faz-se crítica quando não se pode fazer arte, do mesmo modo que se é alcaquete quando não se pode ser policial” ?
7. Os melhores críticos são aqueles que sabem na ponta da língua a ficha técnica dos filmes que viram?
8. Todo crítico é um babaca?
9. Crítico é aquele/a que gosta dos filmes que ninguém gosta?
10. A crítica é uma profissão, uma atividade ou um hobby?
11. Existe diferença entre escrever sobre filmes estrangeiros e nacionais? Devemos ser menos rigorosos com filmes brasileiros?
12. Crítica é uma atividade tão ingrata quanto qualquer outra, e assim como há os bons e os maus profissionais em qualquer campo, na crítica acontece o mesmo? Ou a questão 8 é a definitiva?
13. Crítico e juiz de futebol é a mesma coisa? (conforme Inácio Araújo, se um juiz é o mediador em uma partida de futebol, o crítico de cinema é o árbitro na recepção de um filme, pois ele é o responsável por fazer a ponte entre um filme e o espectador. Assim como um torcedor surta quando um juiz marca um pênalti contra o seu time, um crítico de cinema só é inteligente até o momento em que não fala mal de um filme que o leitor/espectador gostou).
14. André Bazin teria razão ao afirmar que a boa crítica “ao invés de trazer uma verdade inexistente numa bandeja de prata, prolonga o máximo possível o impacto da obra de arte.”?
15. Jean Douchet não teria exagerado ao afirmar que e a crítica de cinema é a arte de amar?

16. A grande virtude de um filme estaria em fazer aflorar, no texto, a força do próprio filme?

Neste primeiro encontro, os alunos já devem perceber que a auto-crítica é bem-vinda. Também logo no início, convém trazer a diferença entre crítico e cinéfilo, distinção nem tão bem estabelecida até por quem se entende como crítico e pleiteia entrar numa associação de críticos, como veremos mais adiante.

François Truffaut, em *Os filmes de minha vida* (1989. p. 14-15), defendeu a condição de quatro estágios para ser cinéfilo:

- 1º - Ver muitos filmes;
- 2º - Anotar/registrar o nome do diretor ao sair do cinema;
- 3º - Rever frequentemente os mesmos filmes,
- 4º - Determinar a escolha de um filme em função do diretor.

No livro, Truffaut não diz exatamente “para ser cinéfilo é preciso...”. Depreendemos isto do texto literal: “Sempre me perguntaram em que momento da minha cinefilia desejei tornar-me director ou crítico e para falar a verdade não sei; sei apenas que queria aproximar-me cada vez mais do cinema. Um primeiro estágio consistiu em ver muitos filmes... ..”(p. 14)... E então seguem os quarto estágios acima citados.

Nos parece que Truffaut lista etapas preliminares, sem as quais não haveria as condições ideais para o exercício da crítica. Supondo-se haver etapas posteriores, elas poderiam incluir:

- 1º - Passar pelos quatro estágios propostos por Truffaut;
- 2º - Estudar cinema na academia ou em oficinas (história do cinema, escolas, linguagem, repertório, participar de cineclubes...);
- 3º - Pensar sobre os filmes vistos (conviver com cada filme, relacioná-lo com outros, dar espaço aos insights),
- 4º - Escrever e publicar críticas.

Sem esquecer do conselho-mor: ler romances, ler romances, ler romances.

Todo crítico é um cinéfilo, mas nem todo cinéfilo é um crítico. Frase banal, no entanto funciona para que os alunos compreendam a neces-

sidade da reflexão através da escrita (ao menos de pensamentos ordenados, concatenados, expostos em um *podcast* ou *videocast*).

É comum nos depararmos em sala de aula com alunos do tipo nerds, colecionadores de filmes. Acumulam fichas técnicas e sabem de cor todos os títulos que ganharam o Oscar. Acreditam que este viés da cinefilia (um tanto fetichista) os levará com maior facilidade a escreverem sobre os filmes. Ledo engano.

Em tempo: não convém que seja desvalorizada esta “doença” do irre-freável amor pelo cinema. É dela que veio toda a geração de críticos dos anos 1950 em torno da *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Présence du Cinéma*². E dela resultou a própria *Nouvelle Vague*.

Indica-se também não desprezar a cinefilia clássica, volatizada pela experiência dos cineclubes. Em *Cinefilia* (2010), Antoine de Baecque afirma que o traçado histórico da cinefilia está altamente conectado às salas de cinema, sendo que

a ideia de uma vida organizada em torno dos filmes tem seu apogeu entre os anos 1940 e 1970 na França. [Baecque] aponta a necessidade de, mais que apenas assistir aos filmes, discutir sobre eles, seja na fala ou na escrita, como fator essencial a tal cultura. O valor dado às obras parte de suas exibições, mas rememorá-las é indispensável. Para o autor, uma das marcas específicas da cinefilia é o ato de refletir. (Vassali; Pinto, 2020, p.85)

Naturalmente, o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (Aumont; Marie, 2012) traz definições e conceitos essenciais, abordando inclusive as relações com a psicanálise (as pulsões) que não cabe aqui explorar, mas de fato o livro é como uma bíblia a ser adotada no ambiente acadêmico.

2. A *Cahiers du Cinéma* é a mais longeva e conhecida das três. Fundada em Paris em 1951 por nomes como André Bazin, mereceu uma “biografia” escrita por Antoine de Baecque que contou a história da revista em dois volumes (*Cahiers du Cinéma – Histoire de une revue*, 1991). Já as publicações *Positif* e *Présence du Cinéma* não carregam em si o peso de ser um “templo” da crítica, mas igualmente tiveram poder de influência. A *Positif*, que também segue sendo editada, foi fundada no ano seguinte à *Cahiers*, nasceu em Lyon, sendo uma espécie de contraponto a esta, pois não privilegiava questões políticas e estéticas. Por sua vez, a *Présence du Cinéma* durou apenas de 1958 a 1962, tinha menos recursos, mas compunha o tripé das publicações mais respeitadas da crítica francesa.

Referências, inspirações

Para além de uma discussão conceitual entre cinefilia e crítica, alguns nomes e suas respectivas contribuições para a reflexão do campo operam como referências e inspirações.

Na seara nacional, há nomes incontornáveis, como Alex Vianny, Paulo Emilio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier. A defesa intransigente do cinema brasileiro, o método que problematiza e que provoca, a análise da forma em sintonia com o enredo são aspectos nos quais eles fincaram sua marca em inúmeros livros, presença obrigatória nas bibliografias dos planos de ensino dos cursos de cinema.

No campo internacional, algumas referências mais específicas são indispensáveis, como André Bazin, François Truffaut, Pauline Kael, Serge Daney e David Bordwell. São faróis de senso comum entre professores que ministram disciplinas ligadas à crítica em cursos de cinema. Afora estas expressões praticamente canônicas, convém pensar na atualização do “ensino” da crítica, não apenas quanto ao ambiente (do papel para a Internet e a inesgotável oferta de ferramentas digitais), como também para as novas pautas que envolvem questões identitárias de raça e gênero. Neste sentido, sugere-se alargar os horizontes: críticos e pesquisadores engajados propõem novas visões que devem ser consideradas, sob pena dos cursos ficarem desconectados com o que acontece ao nosso lado e no mundo.

A título de ilustração, trago quatro textos apresentados em aula. Girish Shambu, cujo artigo “Por uma nova cinefilia”, publicado em 2019 na *Film Quarterly*, foi traduzido pela revista *Cinética*, representa um sopro na velha roupa da crítica. Sua essência está justamente no questionamento da cinefilia clássica de matiz francesa, integrada predominantemente por uma minoria de homens cis brancos (Sylvie Pierre era uma avis rara ali). Oferecer esta visão aos alunos está no mesmo espírito que levou a *Cinética* fazer a tradução do artigo para o português: apostar no potencial de debate em sala de aula, pois os estudantes não se identificam com vozes tão distantes das suas (embora sejam incentivados a valorizar a contribuição de uma geração que trouxe o dissenso produtivo em sua época).

Tomar consciência do universo desigual que reina no cinema e decidir não aceitá-lo, é o motivo que levou a crítica do *The New York Times*, Manohla Dargis, a escrever o artigo “O que é ser uma crítica de cinema na época do #MeToo”, onde diz: “Não é como se estivesse percebendo mais o sexismo, eu sempre o fiz. É que não estou mais ignorando os insultos e as insinuações, a nudez feminina desmotivada tão facilmente como às vezes, resignadamente, fazia” (DARGIS, 2018). Esta reflexão, somada a ideias de Laura Mulvey e a crítica ao olhar masculino, rendem muito com as turmas.

Soma-se a estes exemplos os brasileiros Kênia Freitas e Heitor Augusto, igualmente inspirações quanto à urgência da diversidade do olhar de quem escreve sobre filmes. Afora sua própria produção crítica (*Multiplot* e *Urso de Lata*, respectivamente), eles traduziram para a Abraccine o artigo “Reivindicando os Estudos de Filme e Mídia Pretos”, de Racquel J. Gates e Michael Boyce Gillespie. Com a forma de manifesto, o texto foi publicado originalmente na *Film Quarterly* e, como Girish Shambu, problematiza o fato de que as bases da indústria do cinema, como dos estudos do cinema, foram erguidas por homens brancos heterossexuais. “Devemos ser críticos e desconfiados de ensaios acadêmicos, painéis e outras atividades sobre o filme preto que não se engajam substancialmente com ou citam conhecimento oriundos de estudos de cinema e mídia” (GATES; GILLESPIE, 2019, *ver link nas referências*). De forma contundente, os autores denunciam o apagamento não só de realizadores negros, como de estudiosos negros através de chamamentos como esse.

Crítica performática

Aqui, para efeitos de resumo, cito apenas a experiência de testar uma forma diferente de trabalhar a crítica. Junto à avaliação textual, que é a demanda de artigos, testei o meio mais performático, que é criar vídeos de crítica. Inspirados em críticos-videomarkers atuantes, como Tag Gallagher, os estudantes que optaram por produzir vídeos como alternativa ao artigo escrito, mostraram-se ineficientes na tarefa, especialmente

nos vídeos, que requerem toda uma preparação gestual, de postura, de voz, para além de saberem editar imagens.

Em chave autocrítica, é preciso admitir que o resultado tem relação com o fato de não terem sido preparados para tal. Ver alguém gravando um vídeo-crítica, com imagens de filmes ao fundo e tentando falar de modo natural, parece fácil, mas não é. Se considerarmos que uma grande referência da geração se graduando hoje é o canal do YouTube de Isabela Boscov, é fácil entendermos o sucesso da mesma. Ela tem anos de exercício de escrita como crítica e mimetizar seu estilo lacrador, engraçado e ácido requer uma bagagem que os estudantes não têm. O formato do exercício é novo na academia. Conforme retorno dos professores da rede Forcine, há um *gap* ainda na questão didático-pedagógica quanto a envolver novas tecnologias, incluindo o formato mais “fácil”, que é o *podcast*. E há um receio de que, ao alargarem-se as possibilidades de produção crítica, o texto se fragilize. Se já existe uma imensa carência de profissionais que saibam se expressar com desenvoltura através da escrita, a disciplina que investisse mais na configuração performática, correria o risco de gerar ainda maior deficiência no aspecto textual dos egressos.

Buscar um equilíbrio entre escrita e performance é um desafio. A pandemia nos levou, compulsoriamente, a descobrir novas formas de dar aula e na esteira disto muita novidade surgiu. Pesquisas ainda irão detectar como a reaprendizagem na pandemia alterou este item do conteúdo da disciplina. O certo é que no “mercado” abundam os novos formatos e a Associação Brasileira de Críticos e Cinema (Abraccine) tem se deparado com perfis de candidatos à filiação cada vez mais voltados a conquistar seguidores no lugar de leitores.

Rede de crítica e análise fílmica Forcine – trânsito de visões

Ainda em termos institucionais, vale destacar aqui uma iniciativa do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine). Em 2020, em plena pandemia da Covid 19, o Forcine realizou de forma remota seu XVI congresso. No evento, foram criadas redes agrupando professores de diferentes áreas. Propus e coordenei a rede da crítica de cinema que,

para contemplar as diversas disciplinas que de uma maneira ou de outra trabalham com conteúdo de crítica, recebeu o nome de “Rede de Crítica e Análise Fílmica”.

O Brasil tem mais de 80 cursos de graduação em cinema e audiovisual, 32 deles são filiados ao Forcine. Portanto, entende-se que o fórum representa uma amostra do que se pratica nas universidades hoje. A primeira reunião aconteceu no dia 20 de outubro de 2020 e os objetivos e necessidades traçados para a rede foram:

Necessidades:

- Necessidade de valorizar a atividade da crítica, despertando interesse dos alunos de graduação em Cinema e Audiovisual;
- Necessidade de aprimorar o conhecimento em torno da crítica-análise fílmica por parte dos futuros profissionais do audiovisual, de todas as subáreas,
- Necessidade de aperfeiçoar as habilidades/metodologias dos professores das disciplinas de Crítica de Cinema e Análise Fílmica.

Objetivos:

- Mapeamento dos profissionais e perfil das disciplinas: quais cursos filiados ao Forcine oferecem as disciplinas de Crítica e de Análise Fílmica;
- Levantamento dos planos de ensino: identificação das ementas, metodologias e bibliografias utilizadas,
- Fomento ao interesse pela crítica como atividade.

Com a criação de uma lista de professores interessados, um formulário levantou informações básicas como nomenclatura das disciplinas ministradas, troca de experiências através de encontros e uma pasta online com os planos de ensino dos professores da rede. Numa parceria com a Abraccine, os professores foram incentivados a convidarem críticos da entidade, de todas as regiões do País, para participarem de uma das suas aulas percorrendo sobre sua atividade e relatando participações em festivais de cinema, júris, etc.

Em função das aulas remotas que aconteceram em 2020, 2021 e parte de 2022, a ideia foi exequível. A desmobilização da rede passou a ser uma constante com o retorno das aulas presenciais, mas a troca de informações entre os professores de cursos privados e públicos e o acesso aos planos de ensino seguem positivos para pensar nossos conteúdos, metodologias e bibliografias.

No cotejamento dos planos de ensino entre 19 docentes, percebe-se a presença de autores como André Bazin, Jacques Aumont, Michel Marie, Francis Vanoye, Martine Joly. Nos procedimentos didáticos destes docentes, encontram-se como recorrências:

- Aulas expositivas e dialogadas (promoção de debates);
- Noções de linguagem cinematográfica, conceitos do que é Crítica, Resenha e Análise,
- Revisão sobre escolas, gêneros, semiótica, psicanálise, perspectiva de gênero/feminismo, a influência francesa, o tipo de texto para diferentes suportes.

Dos métodos de avaliação em comum, constam os exercícios de escrita (textos jornalísticos, críticas e análises fílmicas de formato científico)

Nos debates com os professores da rede, surgiram pontos para reflexão, como:

- Hibridização das disciplinas (possibilidades do remoto para além da pandemia);
- Como a crítica tem abordado as questões de raça e gênero;
- A importância de insights na crítica/análise fílmica para investir em desdobramentos para o TCC teórico;
- Curricularização de projetos de extensão (blogs, júris, organização de mostras, debates...),
- O exercício da crítica em vídeos, *podcasts*, redes sociais, memes (sic), etc.

A organização da crítica

Em um cenário em que o cinema se desenvolve através de diferentes braços, é natural que despontem entidades com o objetivo de congregar

a crítica. No Brasil, o nascimento de uma associação de críticos, formal e representativa de todas as regiões, só se concretizou em 2011, com a Associação Brasileira de Críticos de Cinema – Abraccine.

No já referido artigo “Organização da Crítica no Brasil – Apontamentos para uma Arqueologia” (Silva [org], 2019), desenvolvemos panorama histórico que demonstra a razão de só recentemente o país contar com uma associação e adentramos em questões como critérios para filiação. O importante a destacar aqui é o quanto ela vem crescendo e o quanto representa a diversidade de formatos por onde a crítica se realiza. Os 134 filiados (dados de junho de 2022) atuam em jornais diários impressos, passando por sites e blogs, até *podcasts* e *videocasts*, programas em canais de TV abertos e fechados. Interessante notar a tendência a uma atuação conjugada com o ensino em graduações. Após uma pesquisa demonstrar que mais de 40% dos filiados tinham vinculação com a academia, a gestão que presidi entre 2019 e 2021 implementou um projeto de traduções e promoveu cursos de formação, ações que podem ser conferidas no site da entidade.

Quanto à diversidade de raça e gênero, a depender do ponto de vista, pode-se comemorar, ou pode-se lamentar. Nos últimos anos, vem se avançando neste sentido, mas o fato é que ainda predominam em nossos quadros a presença de homens cis brancos.

Por meio de pesquisas internas, e mesmo através de formulários preenchidos por candidatos à filiação, percebe-se um aumento de pessoas não brancas atuando na crítica. Entretanto, é constrangedor testemunhar que na associação nacional, a Abraccine, há tão poucas pessoas pretas e pardas (em torno de 6%, conforme dados de 2021). Por isto o fomento, através da promoção de cursos de formação e bolsas de estudo para tornar a entidade mais inclusiva. Os resultados poderão demorar, mas cabe às sucessivas gestões turbinar a velocidade das ações.

Quanto ao percentual de mulheres na Abraccine, entre os 134 associados (2022) de 15 diferentes estados, 32% são do sexo feminino. A meta de paridade está longe de ser alcançada, embora o número de mulheres críticas tenha dobrado nos últimos anos e acompanhado os percentuais de crescimento da Fipresci (The International Federation of Film Critics – fundada em 1925). Lá, também o número gira em torno de 30%. Ora,

se todos os segmentos, incluindo os festivais de cinema, tentam evoluir para um modelo de paridade, por que na crítica seria diferente?

Algumas críticas de cinema filiadas à Abraccine e às entidades regionais³, cientes de que era necessário criar condições para impulsionar a atividade entre mulheres que já, mesmo de forma incipiente, exerciam a crítica, decidiram criar o “Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema”⁴. O grupo foi fundado em 2016 com a finalidade de ampliar a representatividade das mulheres no campo da crítica, da curadoria e júris de mostras e festivais. A reação dos organizadores de festivais de cinema foi bastante positiva e os resultados puderam ser colhidos logo no início, com uma mesa de debates que aconteceu na 20ª edição da Mostra de Tiradentes, em 2017.

Soava incrível, aos olhos e ouvidos de todos, que fosse tão pequeno o número de mulheres nos veículos, espelhado nos percentuais revelados nos quadros das associações de críticos, em contraposição ao número que o coletivo ostentou no primeiro ano: mais de 100 participantes. À época, a cifra era superior aos associados da Abraccine. Com critérios significativamente mais flexíveis do que os da Abraccine, o Elviras funcionou sobretudo como um alerta para o mercado de mostras e festivais, de que era preciso incluir críticas mulheres em suas composições.

Visando uma maior conscientização de estudantes de cinema, este cenário de demandas é repercutido em sala de aula, associado à conjuntura mundial do cinema. De pelo menos 10 anos para cá, tornou-se inaceitável ignorar a demanda por diversidade.

3. Associações regionais formais em funcionamento no Brasil: ACCPA – Associação de Críticos de Cinema do Pará, ACCRJ – Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, ACCIRS – Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul, ACECCINE – Associação Cearense de Críticos de Cinema e ACCiRN – Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte.

4. Para mais informações, ver artigo de Maria Castanho Caú e Samantha Brasil, “A resistência das mulheres na crítica cinematográfica: a experiência das Elviras”. Revista Científica/FAP v. 18 n. 1 (jan./jun. 2018). In: shorturl.at/nuQ45

Teoria, repertório, escrita, gênero

Este artigo finaliza com a certeza de que a crítica de cinema, seja na esfera acadêmica, na associativa ou na do mercado, apresenta-se com uma gama de variações difícil de abarcar em um só texto. Possivelmente, este livro, através de autores com experiências e crenças diversas, poderá oferecer um painel um pouco mais aproximado do entorno da crítica. De minha parte, sigo aprendendo com meus colegas nas associações em que sou filiada, com meus parceiros há 20 anos na revista Teorema e com meus alunos. Por isto, encerro esta participação dando a última palavra a eles ao trazer quatro depoimentos. Os dois primeiros são de ex-alunos que seguiram carreira acadêmica e estão ligados à crítica (ambos pertencem às associações de críticos de cinema e fazem pós-graduação), os outros dois são alunos que acabaram de cursar a disciplina de Crítica de Cinema na UFPel (2022-1). Foram depoimentos colhidos para este livro, sem que seus autores tivessem sido pautados para falar de temas específicos em torno da disciplina. Em comum, a valorização do pensamento crítico e de como expressá-lo através de exercícios, nos mais diferentes formatos. Os quatro também acabaram refletindo sobre o impacto da disciplina em suas respectivas formações. Os já formados participaram ativamente de um projeto de extensão, a revista *Orson* (<http://orson.ufpel.edu.br/>), e os ainda discentes publicaram em outro projeto de extensão, o *Apichatpong* (<https://apichatpongblog.wordpress.com/>), blog de crítica de cinema exclusivo dos alunos do curso. Propiciar que a produção da disciplina de Crítica e outras envolvendo artigos possa ser vista é uma experiência que incentiva, valoriza e visibiliza o pensamento crítico.

A disciplina de Crítica de cinema certamente mudou minha perspectiva quanto à produção e a leitura de textos críticos. Durante o semestre, foram trabalhados vários formatos possíveis de crítica, entre textos curtos e longos, podcasts e vídeos, nunca ignorando o potencial de engajamento de tais modalidades no pensamento crítico em torno dos filmes. Podemos exercitar a escrita em diferentes situações, seja as das percepções imediatas logo após a exibição de alguma obra, simulando o fazer da crítica na cobertura de festivais, por exemplo, como também a do trabalho final da disciplina, no qual nos foi solicitado um texto crítico maior, preparado

a longo prazo e que permitia uma maior imersão no pensamento sobre nossos objetos e lançando mão de referenciais teóricos para embasar nossas ideias. A prática da escrita muitas vezes se aproximava ao da oficina, já que constantemente recebíamos pareceres e sugestões da professora acerca das nossas produções. Isso também foi possível porque, na primeira parte da disciplina, o contato com a crítica se fazia mais na nossa posição como leitores, percebendo em pequenas notas de jornais ou em textos mais corpulentos a possibilidade de refletir sobre o cinema. Próximos a uma grande quantidade de materiais produzidos por diferentes autores, exercitamos nossa leitura e percebemos como o exercício crítico envolve também certa assinatura. As referências, assim, agiam também no sentido de nos auxiliar a encontrar nosso próprio caminho. Ao final, mesmo quando havia a certeza de não pertencer ao mundo da crítica, os alunos deixaram a disciplina com novas percepções que, de alguma maneira, complexificaram suas relações com o cinema.

Maurício Vassali (doutorando em Comunicação Social na PUC-RS)

Minha experiência com as aulas de Crítica de Cinema, muito bem complementadas paralelamente com as aulas de cinema contemporâneo, foram um espaço de ampliação de repertório, que pode ser visto tanto pelo viés filmico quanto a respeito de críticos e críticas de cinema. Ou seja, os profissionais que ao exercerem bem mais que suas opiniões, auxiliam em ditar, em muitos casos, alguns rumos do cinema e fomentar a criação de espectadores. O espaço das aulas sempre foi um momento para compreender a atividade de forma prática, aliada à importância de uma reflexão sobre o que se produz no cinema, juntamente ao papel do crítico em criar diálogo com realizadores e público. Além de seu papel importante de retomar obras, diretores e movimentos, tornando esse profissional peça fundamental na estrutura do audiovisual. Pra mim, a crítica sempre andou de mãos dadas com o cineclubismo e a curadoria, atividades que, de alguma forma, exercitei nos meus anos do curso de Cinema da UFPel. Ter a oportunidade de aprender em uma aula onde se pode refletir sobre o fazer do cinema, por uma ótica além da produção de curtas e longas-metragens com muito diálogo e reflexões, foi fundamental para o meu

desenvolvimento dentro do cinema e nas minhas ambições profissionais e acadêmicas.

Renato Cabral (mestrando em Estudos de Arte – Estudos museológicos e curatoriais - Universidade do Porto/Portugal)

Fora da faculdade de Cinema, é muito comum o pensamento de que filmes se resumem ao roteiro e a consequente execução do mesmo em sets de filmagem. Não se leva muito em conta todo o trabalho que acontece pré e pós filme. Através de algumas cadeiras do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, nós alunos somos introduzidos também a parte mais teórica e reflexiva no campo das artes audiovisuais. Destaco com mais afinco a disciplina de Crítica de Cinema, oferecida no sexto semestre da formação. Nesta matéria, somos apresentados a um panorama da produção de textos voltados para a reflexão e análise de obras audiovisuais atualmente, bem como a uma retrospectiva da crítica brasileira e mundial, sua história e questões mais importantes. A disciplina faz questão de debater os primórdios da crítica cinematográfica, sua importância e contribuição tanto para a formação de público quanto para a evolução e teorização da linguagem do cinema como um todo. Essa reflexão, no entanto, acaba se alastrando também para fora do campo textual: ela é fundamental para que realizadores audiovisuais em formação reflitam sobre a realização de seus filmes.

Através de aulas expositivas, seminários, debates e exercícios de escrita, somos estimulados a pensar o cinema ao invés de só o produzir ou consumir. Considero essa disciplina fundamental, pois foi através dela que consegui evoluir minha produção textual e olhar para os filmes de maneira diferente, buscando sempre adentrar mais em suas narrativas e significados. É importante também ressaltar o papel dessas aulas em relação às múltiplas possibilidades que o Cinema e o audiovisual oferecem em seu mercado de trabalho.

Enzo Hofmann (graduando do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel)

Foi na disciplina de Crítica de Cinema que tive contato pela primeira vez com os procedimentos de análise filmica. Sempre tive interesse em ler sobre os filmes que assisto e estranhava como era possível encontrar materiais tão diversos sobre um mesmo filme e, mesmo assim, todos serem chamados de “crítica”. Logo na primeira aula começamos a dialogar sobre qual seria a definição de crítica de cinema, e essa experiência me proporcionou várias reflexões pessoais sobre o assunto. Não tenho mais os mesmos olhos ao ler as críticas ou avaliações de um determinado filme. Acredito que o conhecimento adquirido nesse semestre me tornou uma leitora mais indagativa, assim como acredito que minha percepção dos filmes se tornou mais criteriosa.

Além das questões formais sobre a construção da crítica, como a análise do enredo de um filme ou a análise do estilo de um diretor, foram abordadas questões que senti serem muito benéficas para nossa formação acadêmica, como, por exemplo, a ética na crítica e o respeito aos realizadores.

Em outras disciplinas, ouvimos falar sobre os grandes teóricos do cinema, sobre os grandes críticos e sobre os grandes diretores – sempre no gênero masculino. Sendo assim, foi uma agradável surpresa descobrir tantas mulheres no universo da crítica. Neste semestre, conheci Sylvie Pierre, que além de escrever sobre filmes, escreveu sobre a experiência de escrever sobre filmes, algo que me encantou bastante. Isso serviu de grande motivação para mim, como mulher, além de fazer com que eu me sentisse um pouco menos insegura em minha escrita. No cinema, onde ainda há tanta desigualdade de gênero, é necessário sempre dispor de um referencial feminino. Pude vivenciar em primeira mão o impacto positivo disto.

Juliana de Andrade (graduanda em Cinema e Audiovisual UFPel)

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2012.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRASIL, Samantha; CAÚ, Maria Castanho. A resistência das mulheres na crítica cinematográfica: a experiência das Elviras. *Revista Científica FAP*. v. 18 n. 1, jan/jun. 2018). In: shorturl.at/nuQ45 Acesso em: 20. Jun. 2022.

DARGIS, Manohla. O que é ser uma crítica de cinema na época do #MeToo. *The New York Times*. 30, dez, 2018.

GATES, Racquel J. Gates e GILLESPIE, Michael Boyce. Reivindicando os Estudos de Filme e Mídia Pretos, 2019. Trad.: Kênia Freitas e Heitor Augusto [interlocução]. In: <https://abraccine.org/traducoes-abraccine/> Acesso em: 20. Jun. 2022. Senha de acesso: abraccine2020

LUNARDELLI, Fatimarlei; PINTO, Ivonete; SILVA, Humberto (orgs). *Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2019

MARGARIDO, Orlando; PINTO, Ivonete (orgs) *Bernardet 80 – Impacto e influência no cinema brasileiro*. São Paulo: Paco Editorial/Abraccine, 2017.

PINTO, Ivonete. Organização da Crítica no Brasil – Apontamentos para uma Arqueologia. In: SILVA, Paulo Henrique (org). *Trajetória da Crítica de Cinema no Brasil*. Belo Horizonte: Letramento/Abraccine, 2019.

SHAMBU, Girish. Por uma nova cinefilia. *Revista Cinética*. Trad.: Ingá Maria e Rodrigo de Abreu Pinto. Abril 2020. In: <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/> Acesso em: 20. jun.2022

SOUZA, Enéas de. *Trajetórias do Cinema Moderno e outros textos*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2007.

TRUFFAUT, François. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VASSALI, Maurício; PINTO, Ivonete. Curadoria e cinefilia em salas universitárias: o Cine UFPel e o cinema brasileiro. In: *Rebeca*, v. 9, p. 81-97, 2020. <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/610> Acesso em: 20.jun.2022.

CAPÍTULO 4

Escrever e programar a partir da América Latina: respostas críticas e curatoriais à circulação europeia do cinema latino-americano

VICTOR GUIMARÃES

“Não se esqueça que eu venho dos trópicos”. O título de um bronze de 1945 da escultora brasileira Maria Martins era uma forma de reagir à captura de sua arte por uma crítica universalista que dizia que sua obra havia perdido suas raízes tropicais e, portanto, agora, depois dessa conversão, poderia finalmente ser considerada no mesmo nível hierárquico dos grandes nomes da escultura do século XX. A provocação de Martins nos ajuda a reavaliar hoje, diante da circulação do cinema latino-americano no continente europeu, as ideias de um importante texto de Beatriz Sarlo publicado em 1997. No ensaio, a crítica de arte argentina refletia sobre sua participação em comissões de avaliação de filmes ao lado de colegas europeus e norte-americanos: “Tudo parece indicar que nós, latino-americanos, devemos produzir objetos adequados à análise cultural, enquanto os Outros (basicamente europeus) têm o direito de produzir objetos adequados à crítica de arte” (SARLO, 1997, p. 12)¹. Aparentemente, as duas autoras apontariam caminhos opostos: Martins

1. Tradução nossa. No original: “Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte”.

resiste à universalização forçada de sua arte, reivindicando seu lugar como latino-americana; Sarlo resiste à exotização e à sociologização da arte latino-americana, reivindicando a participação em um terreno comum para a avaliação da arte em geral. Como pensar essas duas posições como uma tensão dialética produtiva diante da circulação europeia do cinema latino-americano hoje? Como resistir à sociologização e à exotização do cinema latino-americano ainda hoje praticada pelos festivais europeus, sem necessariamente recorrer a um vocabulário universalista da crítica de arte? Por outro lado, como apontar para uma perspectiva latino-americanista, sem transformá-la em uma reivindicação por fora da arte, como se fosse apenas uma questão de estudos culturais? Finalmente, como reivindicar as categorias teóricas gestadas pelo cinema latino-americano para avaliar o cinema contemporâneo em geral?

Este ensaio é baseado em parte da minha produção crítica dos últimos anos e em algumas experiências pessoais como programador e jurado em festivais internacionais. Uma primeira versão do argumento foi apresentada como uma conferência em abril de 2022 no colóquio “Festivals et dynamiques cinématographiques transnationales”, realizado em Toulouse, na França. A reelaboração do texto para este livro levou em conta as respostas de outras pesquisadoras e pesquisadores² à conferência pronunciada na cidade francesa, e também minha experiência em Toulouse como jurado da competição de documentários do festival *Cinélatino*, que ocorreu paralelamente ao colóquio.

Começamos por Beatriz Sarlo. Seu texto de 1997, escrito às vésperas do novo milênio, foi uma forma de reagir a um excesso de sociologização da arte, causado pela ascensão dos estudos culturais nas últimas décadas do século XX. Para Sarlo, “os estudos culturais não resolvem os problemas que a crítica literária enfrenta” (SARLO, 1997, p. 6)³. O problema dos valores literários de um texto – e, por extensão, dos valores

2. Agradeço especialmente às contribuições de Gloria Pineda Moncada, Amanda Rueda, Aida Vallejo e María Paz Peirano.

3. Tradução nossa. No original: “los estudios culturales no resuelven los problemas que la crítica literaria enfrenta”.

cinematográficos de um filme – é específico e não pode ser resolvido por uma crítica que passe ao largo da discussão formal.

À primeira vista, pareceria que essa discussão está esgotada hoje, que cheira a velhas distinções entre estética e política, mas basta ler um dos textos mais influentes da crítica cinematográfica dos últimos anos, o manifesto *Por uma nova cinefilia*, de Girish Shambu, para ver o argumento culturalista retornar hoje com força renovada. Shambu diz:

Na cultura cinematográfica, o valor flui do prazer e, visto que a antiga cinefilia privilegia o prazer estético, há muito tempo esse tem sido o principal critério de valor dos filmes. Para a nova cinefilia, através da sua compreensão alargada de prazer e valor, os filmes que privilegiam vivências, subjetividades, experiências e universos de pessoas marginalizadas se tornam automaticamente valiosos (SHAMBU, 2020).

Em primeiro lugar, bastaria voltar ao texto de Sarlo para encontrar uma resposta poderosa – e com vinte anos de antecedência – ao texto de Shambu. Diz Sarlo:

Para entrar neste debate livres de uma má-fé moralizante, devemos reconhecer abertamente que a literatura é valiosa não porque todos os textos são iguais e todos podem ser explicados culturalmente. Mas, ao contrário, porque são diferentes e resistem a interpretações socio-culturais ilimitadas. Algo sempre permanece quando explicamos socialmente textos literários e esse algo é crucial. Não se trata de uma essência inexprimível, mas de uma resistência, da força de um sentido que permanece e varia ao longo do tempo. Dito de outra forma: *homens e mulheres são iguais; os textos não*. A igualdade das pessoas é um pressuposto necessário (é a base conceitual do liberalismo democrático). A igualdade dos textos equivale à supressão das qualidades que os tornam valiosos. (...) A literatura é socialmente significativa porque algo que apreendemos com dificuldade permanece *nos* textos

e pode ser reativado quando esgotadas suas outras funções sociais (SARLO, 1997, p. 6-7)⁴.

Não há automatismo em crítica. Se houvesse, seria impossível distinguir entre um filme de Gabriel Martins – cujo *Marte Um* (2022) esteve em competição no festival *Cinélatino* de Toulouse este ano – e uma publicidade de instituição bancária com uma família negra como protagonista. A certa altura, Sarlo fazia uma série de comparações – entre um filme político cru e o cinema de Raúl Ruiz e Hugo Santiago, entre um clipe brasileiro para MTV e Caetano Veloso –, para dizer que, se não percebemos uma diferença entre os dois polos da comparação, estaremos equivocados. Ela dizia: “Se não percebemos uma diferença entre Silvina Ocampo e Laura Esquivel, nos equivocaremos. Em todo caso, há uma diferença formal e semântica que deve ser discernida através de perspectivas que nem sempre são as dos estudos culturais” (SARLO, 1997, p. 12)⁵. Na comparação entre as duas escritoras, Sarlo lembra que nas ideias de Esquivel sobre as mulheres, por exemplo, há uma série de posições “politicamente corretas”, mas que há um “*plus*” em Ocampo que está completamente ausente em Laura Esquivel. “A arte tem a ver com este *plus*. E a significação social de uma obra de arte, em uma perspectiva histórica, depende deste *plus*” (SARLO, 1997, p. 12)⁶. Esse *plus*,

4. Tradução nossa. No original: “Para entrar en este debate libres de una mala fe moralizante, deberíamos reconocer abiertamente que la literatura es valiosa no porque todos los textos sean iguales y todos puedan ser culturalmente explicados. Sino, por el contrario, porque son diferentes y resisten una interpretación sociocultural ilimitada. Algo siempre queda cuando explicamos socialmente a los textos literarios y ese algo es crucial. No se trata de una esencia inexpresable, sino de una resistencia, la fuerza de un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo. Para frasearlo de otro modo: *los hombres y las mujeres son iguales; los textos no lo son*. La igualdad de las personas es un presupuesto necesario (es la base conceptual del liberalismo democrático). La igualdad de los textos equivale a la supresión de las cualidades que hacen que sean valiosos. (...) La literatura es socialmente significativa porque algo, que captamos con dificultad, se queda *en* los textos y puede volver a activarse una vez que éstos han agotado otras funciones sociales”.

5. Tradução nossa. No original: “Si no percibimos una diferencia entre Silvina Ocampo y Laura Esquivel, nos equivocaremos: en todos los casos, hay una diferencia formal y semántica que debe discernirse a través de perspectivas que no siempre son las de los estudios culturales”.

6. Tradução nossa. No original: “El arte tiene que ver con este *plus*. Y la significación social de una obra de arte, en una perspectiva histórica, depende de este *plus*”.

esse “algo a mais” é o valor estético da arte, que não pode ser automático, que não deriva simplesmente das experiências sociais retratadas ou dos sujeitos sociais figurados na obra, nem mesmo está assentado na justeza política de seus autores e autoras. Esse “algo a mais” – que Sarlo faz questão de definir de maneira vaga e imprecisa, pois não haveria como defini-lo de outra maneira sem arriscar assumir uma posição totalizante e canônica – é o coração do trabalho crítico.

Contemporaneamente, no entanto, há um problema ainda mais grave. Em muitos dos festivais europeus, essa mesma ideia de Shambu sobre o automatismo se tornou um alibi para a programação massiva de filmes latino-americanos que falam muito bem a língua europeia contemporânea, filmes que retratam experiências e mundos marginalizados, mas adaptados a uma linguagem totalmente palatável para as audiências burguesas europeias. Com raríssimas exceções, não há o menor indício de uma violência, de um equívoco, de um incômodo, de um deslocamento verdadeiro na relação entre os filmes latino-americanos mais celebrados nos festivais europeus, o público desses festivais e a crítica europeia hegemônica.

Recupero aqui algo que escrevi sobre *Gabriel e a Montanha*, filme de Fellipe Gamarano Barbosa que recebeu dois prêmios na Semana da Crítica de Cannes em 2017 e que foi fartamente celebrado na crítica francesa. A história é a de um rapaz branco rico que decide fazer uma longa viagem pela África antes de fazer um doutorado nos Estados Unidos, e termina morto tentando escalar uma montanha à noite, contrariando as instruções dos guias locais. O que poderia ser um mergulho perturbador na autoficção de poder desse rapaz branco que se imagina uma espécie de herói do povo africano por transferir alguns dólares para seus anfitriões locais enquanto faz safáris e escala montanhas – e termina morto de forma estúpida –, é, na verdade, uma amena homenagem feita por seu querido amigo (o diretor do filme), que faz questão a todo o tempo de não permitir que as contradições do protagonista possam contrariar a imperturbável doçura do relato.

A engrenagem liberal do filme – com seus *checks and balances*, sua aparente justiça distributiva, seu bem pensado equilíbrio entre documentário e ficção –, se não consegue embarcar – por excesso de

modéstia – na obstinação autodestrutiva do protagonista, também não pode esconder que é, por despudor mal disfarçado, o corolário do outro nome da aventura de Gabriel: uma versão sofisticada e autoindulgente da empresa colonial. Na lembrança constante dos personagens africanos que ocasionalmente preenchem a banda sonora, o autoelogio de Gabriel se transforma na notável autoindulgência do filme: a certa altura, um dos homens que cruzara o caminho do rapaz em África começa a repetir o discurso de convivência amigável e termina agradecendo o filme, dizendo que a presença da equipe ali é muito importante, pois é “como se Gabriel tivesse voltado”. É então que toda a construção das personagens secundárias nas locuções em voz *over* – que apontam sempre para uma relação totalmente livre de contradições – revela a sua dupla função: edulcorar a *fôrceps* o percurso do personagem (rejeitando os conflitos em cena) e, por outro lado, fornecer credenciais de legitimidade e bom-mocismo ao filme. Aqui a mimese é total. Se nas cartas à família o protagonista se descrevia como uma espécie de pequeno herói estrangeiro do povo africano, transferindo alguns dólares para a educação de uma menina antes de passar o resto da viagem escalando montanhas no país vizinho, o filme incorpora na montagem a gratidão do povo africano diante desta cinebiografia que, com a magia do cinema, devolveu o (injustificável) herói ao lugar onde o povo está.

Os problemas de *Gabriel e da Montanha* não são óbvios. O sólido cordão protetor que se formou ao redor do filme na crítica francesa é prova suficiente de seu triunfo. Cito Ariel Schweitzer nos *Cahiers du Cinéma*, número 735: “*un hommage perturbant et sincère à l’ami disparu*” (“uma perturbadora e sincera homenagem ao amigo desaparecido”) (SCHWEITZER, 2017). Ou Jacques Mandelbaum em *Le Monde*: “*revisite amère du film classique d’explorateur [où le] dispositif ménage une rencontre fertile entre la fiction et le documentaire*” (“uma revisita amarga ao clássico filme de explorador [onde o] dispositivo engendra um encontro fértil entre ficção e documentário”) (MANDELBAUM, 2017). O trabalho de reconstrução dos últimos dias de Gabriel Buchmann é minucioso, desde a preparação dos atores até os figurinos. O roteiro é bem elaborado, complexo e redondo. Personagens e atores africanos têm nome e sobrenome...

A enumeração é intencional. Uma crítica que está cada vez mais acostuada a listas de verificação do que é ou não politicamente correto em uma obra de arte pode não perceber que, na maioria dos casos, apenas o corpo a corpo com a materialidade da obra pode revelar seu engodo. De nada adianta dar nomes e sobrenomes nos personagens africanos se as crianças continuam sendo filmadas como um bando de bichos saltitantes que compõem a cena. E quando uma dessas crianças ocupa o quadro sozinha, é para mijar na rua, numa daquelas tomadas que a pornomiséria latino-americana sabe fazer tão bem há tanto tempo, e que seria destronada pela avalanche de *Agarrando Pueblo* (de Carlos Mayolo e Luis Ospina) ainda em 1977. Com a diferença de que, quatro décadas depois, o *zoom* agressivo no corpo da criança pobre já não funciona mais. Basta apenas um bom plano geral, para compor o ambiente, como um cartão postal a mais esquecido na montagem.

O texto de 2017 terminava assim:

Não há dúvida: *Gabriel e a Montanha* aponta um futuro luminoso para a carreira de Fellipe Barbosa, nos grandes festivais do mundo e além. E aponta também para um cenário que se revela claríssimo: um cinema brasileiro que reaprendeu a falar muito bem a língua dos novos poderes do cinema mundial; que treinou sua própria domesticação até o ponto em que se tornou perfeitamente palatável para as audiências europeias; um cinema que renunciou a qualquer opacidade, a qualquer intransigência, e caminha a passos largos para uma reencarnação dos pressupostos de sucesso da Retomada em chave atenta às demandas de correção atuais.

O colonialismo repaginado de *Gabriel e a Montanha* fala por si. Não é só nas ruas do país que percebemos dia a dia o recrudescimento da miséria, a destruição do trabalho, a violência neoliberal que se repete como farsa. Os anos noventa estão de volta também no cinema brasileiro, a assombrá-lo com os holofotes da consagração. Como nos dias de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), a competência é sua divisa, o *craft* é seu método, a comunicabilidade é seu trunfo. A armadilha está aí e o preço a pagar é alto. A montanha é a mais eloquente das miragens. E quem tiver de sandália *masai* não sobra (GUIMARÃES, 2018).

O triunfo do filme de Felipe Barbosa na França ganha ares caricaturescos com uma anedota reveladora que me permito contar aqui. Em Toulouse, quando já estava com a primeira versão deste texto preparada para a conferência no colóquio, fui conversar com uma amiga, cineasta brasileira, que estava na cidade para uma residência artística. Ela me conta que, ao chegar na hospedagem designada pelo projeto, seu quarto estava decorado com vários cartazes de filmes brasileiros, num carinhoso gesto de hospitalidade de seus anfitriões. Entre os cartazes, estava lá, recheado de louros em francês, o de *Gabriel et la Montagne*.

A tendência que o texto sobre *Gabriel e a Montanha* identificava – uma espécie de *revival* da Retomada dos anos 1990 adaptada à correção dramaturgica e política contemporânea – se veria confirmada dois anos depois, com o triunfo de *A Vida Invisível* de Karim Aïnouz na competição *Un Certain Regard* do festival de Cannes em 2019. Também escrevi sobre *A Vida Invisível* (GUIMARÃES, 2019) e gostaria de retomar um pouco desse outro texto aqui. No filme de Aïnouz, baseado no romance *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha, a história de uma mulher oprimida pelos quatro costados do patriarcado no início do século XX é retratada por uma *mise-en-scène* com ares de autoridade padrão, que tenta a todo momento disfarçar a insipidez de um melodrama banal. Enquanto isso, o tom busca um espectador capaz de se emocionar com uma história tocante, bem contida em seu tempo, universalmente comovente. A dramaturgia constrói personagens de quem só podemos sentir pena, enquanto o filme quer se afirmar – e é aí que está o seu alibi – como uma denúncia contra a opressão patriarcal. Curioso caso de cinema político, incapaz de incomodar a ninguém, nem mesmo ao bolsonarista defensor da família.

Se comparamos *A Vida Invisível* com o trabalho anterior de Karim Aïnouz – por exemplo, com *Madame Satã* (2002) –, percebemos que se trata de uma força apaziguada, uma tentativa de acomodar seu estilo ao esperanto do *world cinema*. Esse foi justamente o projeto estético da Retomada, aquele sopro de renovação após a extinção da Embrafilme nos anos 1990, que foi importante na reconstrução das estruturas de produção no Brasil, mas que só produziu filmes inofensivos como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). A sensação depois de ver *A Vida*

Invisível é a de encontrar uma versão de *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) adaptada ao idioma político contemporâneo.

Ao apresentar o filme em Belo Horizonte, o produtor Rodrigo Teixeira disse: “Este filme demonstra que o cinema brasileiro atingiu outro patamar”. O pressuposto do discurso é claro: há um patamar que deve ser alcançado, degraus que devem ser subidos para pertencer à casta do respeitável cinema contemporâneo de festivais. Esse era justamente o argumento da Retomada: a afirmação de uma nova etapa do cinema brasileiro, de excelência técnica e narrativa, que superaria a suposta precariedade do passado; o desejo de comunicabilidade homogênea e transparente, na contramão do desconforto causado pela opacidade das obras de arte radicais; um esforço hercúleo para falar fluentemente a linguagem colonial do cinema de arte internacional.

Mas talvez o sintoma mais claro da celebração europeia de um cinema brasileiro agradável, correto e bem acomodado às expectativas dos festivais seja a grande retrospectiva dedicada à história do cinema brasileiro na *Cinémathèque Française* em 2015, especialmente no que se refere à programação de filmes contemporâneos. Se observamos a lista dos filmes recentes programados, veremos como há um certo tipo de cinema brasileiro – muito característico – que interessa aos europeus, e que é inteiramente distinto do que a melhor crítica brasileira considera como mais destacado e inventivo dos últimos anos. Se algum desavisado percorre a programação de filmes recentes da retrospectiva, certamente pensará que Leonardo Lacca, Gregorio Graziozi, Fábio Baldo, Cláudio Marques e Marília Hughes são cineastas decisivos para a primeira metade dos anos 2010 no cinema brasileiro. Não conheço um único crítico ou crítica no Brasil que colocaria algum desses nomes entre os destaques do cinema nacional daqueles anos. Um bom ponto de comparação talvez seja a programação da mostra *10 Olhares*⁷, que traçou uma cartografia do mesmo período histórico (incluindo também os anos de 2015 a 2019) através dos olhares de dez curadores e curadoras brasileiras. Entre os 71 filmes selecionados como representativos dos

7. Programação disponível em: <https://www.10olhares.com/>. Acesso em 08/07/2022.

anos 2010 no cinema brasileiro, não há menção a nenhum dos cineastas escolhidos pela Cinemateca Francesa.

Por outro lado, se olharmos para a lista francesa, certamente sentiremos o peso da ausência de Paula Gaitán, Marília Rocha, Adirley Queirós, André Novais Oliveira, Lincoln Pércles ou Marcelo Pedroso entre os cineastas programados da primeira metade da década passada. Não há dúvida – e basta estar atento à crítica brasileira dos últimos anos para se dar conta disso – de que esses são alguns dos nomes mais discutidos, valorizados e influentes entre nós no que se refere àquele período histórico. Há uma completa desconexão entre o que é mais valorizado na Europa e o que a crítica brasileira considera mais valioso, algo que não acontece quando analisamos a lista no que se refere ao período de 1920 a 1990. Tudo se passa como se os programadores europeus de uma retrospectiva como essa soubessem muito bem fazer a lição de casa quando se refere ao cinema do passado – já devidamente catalogado e canonizado no país de origem, ainda que tenha sido ignorado à época pelos grandes festivais –, mas quando têm de cartografar o passado recente, só conseguem acessar aquilo que passou pelos filtros dos festivais do velho continente – e, por conseguinte, por outros programadores europeus.

Mas há uma razão mais profunda, e que não diz respeito apenas à preguiça intelectual ou à autossuficiência dos programadores europeus. Se Paula Gaitán, Adirley Queirós ou Lincoln Pércles não interessam à Europa, é porque se trata de cineastas inventores de formas. Formas essas que são indomáveis pela linguagem majoritária. E se os outros são os que interessam, é porque já fizeram devidamente o trabalho imperativo de adequar-se ao que se espera de nós.

Por um lado, o caso argentino é semelhante. Alguns dos cineastas argentinos contemporâneos mais importantes segundo a melhor crítica argentina – Raúl Perrone, Gustavo Fontán ou José Celestino Campusano – não alcançam destaque nos grandes festivais e não ressoam na crítica europeia. Em geral, há uma desconexão brutal entre o que é apreciado nos festivais europeus e o que a crítica e a curadoria dos países latino-americanos diz sobre seus cineastas.

Mas não foi sempre assim. Quando *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, fez barulho em Cannes em 1964, ou quando *Os Fuzis*, de

Ruy Guerra, ganhou um importante prêmio em Berlim no mesmo ano, para esses cineastas não se tratava de adaptar a uma língua europeia, mas à formulação de uma nova estética, com novos valores. Como diz Glauber Rocha na *Eztetyka da Fome*, quando esses novos filmes ganharam importância nos festivais europeus na primeira metade dos anos 1960: “A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede; o *cinema novo*, no campo internacional, nada perdeu. Impôs-se pela violência de suas imagens e sons em 22 festivais internacionais” (ROCHA, 2004, p. 66). Mesmo mais tarde, em 1980, quando *A Idade da Terra* de Glauber Rocha apareceu como um furacão em Veneza, alguns críticos europeus souberam reagir à altura do acontecimento e não ficaram indiferentes, como nesta preciosa frase de Louis Marcorelles em *Le Monde*: “um filme visionário, fora das categorias conhecidas do cinema ocidental, quer seja europeu ou norte-americano” (“*un film visionnaire, hors des catégories connues du cinéma occidental, qu’il soit européen ou nord-américain*”) (MARCORELLES, 1980).

Hoje em dia, é cada vez mais raro encontrar esse tipo de gesto nos grandes festivais ou na crítica hegemônica europeia. O que se busca nos países latino-americanos não é o que pode escapar das categorias conhecidas do cinema contemporâneo, mas justamente o que se encaixa mais facilmente nessas categorias. Para um cineasta brasileiro, argentino ou colombiano ser aceito no clube dos laureados pelos grandes festivais ou pela crítica europeia, é preciso pedir licença e pagar um pedágio muito caro: trabalhar bem dentro das categorias conhecidas, falar a língua que se quer ouvir. Há um número significativo de filmes desses países que são procurados para cumprir as cotas de diversidade nos festivais, mas apenas aqueles que não ameacem a ideia que esses mesmos festivais fazem do que é o cinema.

Um problema suplementar diz respeito ao fato de que os grandes festivais se tornaram, hoje, indústrias de espelhamento narcísico, que cada vez mais retroalimentam o cinema que lhes interessa através de laboratórios, encontros de mercado e sistemas de coprodução. Ou seja: não apenas valorizam um certo tipo de cinema no presente, mas também prefiguram os filmes porvir, que tendem a espelhar as fórmulas de sucesso. Como diz o cineasta argentino José Celestino Campusano, “os

festivais do chamado Primeiro Mundo, como Toronto, Cannes, Veneza, Berlim são organismos de controle do audiovisual porque oferecem clínicas de roteiro, espaços de coprodução etc., mas só para quem atende aos seus princípios” (CAMPUSANO *apud* MAGLIO, 2014)⁸.

Beatriz Sarlo já advertia para isso em seu texto, quando conta uma anedota reveladora:

Deixem-me evocar uma experiência pessoal. Sempre que fiz parte de comissões, junto com colegas europeus e norte-americanos, cuja tarefa era julgar vídeos e filmes, tivemos dificuldade em estabelecer um terreno comum para tomar decisões: eles (os não latino-americanos) olhavam para os vídeos latino-americanos com olhos sociológicos, enfatizando seus méritos sociais ou políticos e ignorando seus problemas discursivos. Eu estava inclinada a julgá-los a partir de perspectivas estéticas, colocando seu impacto social e político em um lugar secundário. Eles se comportavam como analistas culturais (e, às vezes, como antropólogos), enquanto eu adotava a perspectiva da crítica de arte. Era difícil chegar a um acordo porque estávamos falando dialetos diferentes. A mesma experiência foi a de um jovem cineasta argentino em um festival europeu. Ele mostrou seu filme (que era uma versão altamente sofisticada de uma história de Cortázar) e os críticos presentes apontaram que esse tipo de filme era território dos europeus, mas que esses mesmos europeus esperavam um tema mais social quando viam um filme latino-americano.

Tudo parece indicar que nós, latino-americanos, devemos produzir objetos adequados à análise cultural, enquanto outros (basicamente os europeus) têm o direito de produzir objetos adequados à crítica de arte. O mesmo se pode dizer das mulheres ou dos setores populares: delas se espera objetos culturais e, dos homens brancos, arte. Esta é uma perspectiva racista mesmo quando adotada por pessoas que se filiam à esquerda internacional. Mas esse racismo não é apenas algo que pode ser imputado a eles. Também é nosso. Cabe a nós reivindi-

8. Tradução nossa. No original: “los festivales del llamado Primer Mundo, como Toronto, Cannes, Venecia, Berlín son organismos de control del audiovisual porque facultan clínicas de guión, espacios de coproducción, etc, pero solo para quienes atienden a sus principios”.

car o direito à ‘teoria da arte’, aos seus métodos de análise (SARLO, 1997, p. 11)⁹.

Como se vê, este não é apenas um problema europeu, mas também nosso. Ele nos diz intimamente respeito. Hoje, entre os artistas latino-americanos, há um notável esforço para pertencer aos valores do que se aprecia na Europa. Mas a exigência de Sarlo – que reivindicamos o direito à teoria da arte para a análise das obras –, embora extremamente importante, parece insuficiente diante dos problemas que enfrentamos hoje. Devemos reivindicar nosso pertencimento aos métodos de análise da teoria da arte, sim, e este é um primeiro passo importante. Mas a teoria da arte na América Latina não é a mesma da Europa.

Uma perspectiva diferente é o que encontramos na trajetória de Maria Martins. A escultora brasileira, no auge de sua apreciação pelas instituições de arte europeias e norte-americanas em meados da década de 1940, após ser aceita como parte do cânone modernista pelas qualidades universais de sua obra, esculpe um bronze antropomórfico, ao mesmo tempo sensual e agressivo, sinuoso e violento, e o intitula provocativamente: “Não esqueça que venho dos trópicos” (ou, na versão original

9. Tradução nossa. No original: “Permítaseme evocar una experiencia personal. Siempre que formé parte de comisiones, junto con colegas europeos y americanos, cuya tarea consistía en juzgar videos y films, encontramos dificultades para establecer un piso común sobre el cual tomar decisiones: ellos (los no latinoamericanos) miraban los videos latinoamericanos con ojos sociológicos, subrayando sus méritos sociales o políticos y pasando por alto sus problemas discursivos. Yo me inclinaba a juzgarlos desde perspectivas estéticas, poniendo en un lugar subordinado su impacto social y político. Ellos se comportaban como analistas culturales (y, en ocasiones, como antropólogos), mientras que yo adoptaba la perspectiva de la crítica de arte. Era difícil llegar a un acuerdo porque estábamos hablando diferentes dialectos. La misma experiencia fue la de un joven director de cine argentino en un festival europeo. Mostró su película (que era una versión sumamente sofisticada de un relato de Cortázar) y los críticos presentes le señalaron que ese tipo de films eran territorio de los europeos, pero que estos mismos europeos esperaban una materia más social cuando veían un film latinoamericano. Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte. Lo mismo podría decirse acerca de las mujeres o de los sectores populares: de ellos se esperan objetos culturales, y de los hombres blancos, arte. Esta es una perspectiva racista aún cuando la adopte gente que se inscriba en izquierda internacional. Pero ese racismo no es sólo algo que pueda imputársele a ellos. También es nuestro. Nos corresponde a nosotros reclamar el derecho a la ‘teoría del arte’, a sus métodos de análisis”.

em francês, *N'oublie pas que je viens des tropiques*). Na mesma época, em 1946, ela concebe e grava em metal um poema manuscrito, também originalmente em francês, intitulado “Explicação” (“*Explication*”):

*Eu sei que minhas Deusas e sei que meus Monstros
sempre te parecerão sensuais e bárbaros
Eu sei que você gostaria de ver reinar em minhas mãos
a medida imutável dos elos eternos
Você esquece que eu sou dos trópicos, e de mais longe ainda
(MARTINS, 2021)¹⁰*

Esse endereçamento violento do discurso para o público europeu e norte-americano, tão semelhante em tom e argumento ao que Glauber Rocha faria vinte anos depois ao pronunciar a *Eztetyka da Fome* em Pesaro, na Itália, é muito valioso para nossa argumentação aqui. O que faz Maria Martins é afirmar que a força da sua arte, os valores que a engrandecem não são os mesmos da modernidade europeia. Quando todos – mesmo um crítico brasileiro como Mário Pedrosa – esperam dela um passo em direção a uma abstração formal estoica e equilibrada, ela mergulha na Amazônia e reivindica um lugar híbrido entre abstração e figuratividade, e decide não abandonar – mas sim afirmar – as raízes tropicais e mitológicas de sua arte, que não são incompatíveis com a modernidade. Se nos anos 1940 a arte dos trópicos era vista como uma espécie de exotismo alegre, e a arte moderna europeia, ao contrário, caminhava para uma abstração refinada, Martins reivindicou seu próprio caminho: moderno, sim, mas sensual e agressivo; tropical, sim, mas de maneira monstruosa e violenta.

Por um lado, é preciso fazer o trabalho – como faz Beatriz Sarlo – de afirmar que nós, os que viemos da América Latina, também somos capazes de fazer obras que possam figurar no mesmo panteão dos europeus. É preciso dizer que a grandeza do cinema de Raúl Ruiz ou de Julio Bressane é plenamente comparável à grandeza de um Manoel de

10. No original: « Je sais que mes Déesses et je sais que mes Monstres / Toujours t'apparaîtront sensuelles et barbares / Je sais que tu voudrais en mes mains voir régner / La mesure immuable des lignes éternelles / Tu oublies que je suis des tropiques et de plus loin venue »

Oliveira ou de um Jacques Rivette, assim como a grandeza da escrita de Clarice Lispector é comparável à de María Gabriela Llansol. Mas, por outro lado, devemos avançar no caminho teórico apontado por Maria Martins, no sentido de que o cinema de Ruiz e Bressane é igualmente grande, mas não segundo as mesmas categorias com as quais avaliamos o cinema de Oliveira ou Rivette. O afrancesamento do cinema de Ruiz – a ponto de, sintomaticamente, a *Cinèmathèque Française* ter lançado a restauração de um de seus primeiros filmes chilenos (!) e nomear o cineasta com a letra “o” entre o “r” e o “u” (Raoul) pelo qual a grafia de seu nome é conhecida na França, um “o” inexistente nos créditos do filme –, essa acomodação do cinema de Ruiz aos valores cinematográficos europeus não revela o que há de mais poderoso em um filme como *O Teto da Baleia* (1982).

Ler este filme a partir da América Latina é poder situar seu gesto no interior de uma das batalhas artísticas mais importantes da teoria cinematográfica latino-americana. O valor de *O Teto da Baleia* não reside apenas na sofisticação de seu labirinto narrativo ou na expressividade de suas texturas visuais, mas na destruição absoluta da racionalidade colonial. Glauber Rocha já estava morto quando esse filme foi lançado, mas certamente reconhecera nele um dos pontos mais altos de sua *Eztesyka do Sonho*. “A revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender” (ROCHA, 2004, p. 251), diz Glauber, no que poderia ser uma bela sinopse do filme do Ruiz.

Escrever a partir da América Latina, programar a partir da América Latina é retornar à cena do *Diálogos de Exilados* (1971) de Raúl Ruiz em que o personagem interpretado pelo cineasta argentino Edgardo Cozarinsky se dirige inicialmente em francês a duas bem-intencionadas burguesas que querem ajudar os exilados latino-americanos, para depois se sentar e começar a falhar em castelhano:

Em primeiro lugar, as experiências mais típicas do homem moderno, uma certa impermanência, uma certa transculturação, um certo estar de passagem pelas coisas, foram feitas por latino-americanos. Não digo por todo o Terceiro Mundo, mas por latino-americanos, muito antes

do que por todos os europeus. Porque no fundo somos todos mestiços. E em segundo lugar, todas as coisas que os latino-americanos mais invejam na Europa são aquelas das quais a Europa de hoje está tentando se livrar com grande dificuldade. Refiro-me a certas formas de superdesenvolvimento, de avanço tecnológico. É uma situação que pode ser comparada à que talvez a senhora sentiu anos atrás, quando era pobre, quando viu na vitrine da Balenciaga um modelo que de que gostava, e que não podia comprar. E hoje, quando pode comprá-lo, percebe que esse modelo saiu de moda¹¹.

Escrever a partir da América Latina, programar a partir da América Latina, para nós, é, por um lado, reconhecer e recuperar nossa antiga força, que reside em termos inventado nossa própria versão da modernidade. Por outro lado, escrever a partir da América Latina, programar a partir da América Latina, é rejeitar as miragens da vitrine da Balenciaga. Estilhaçar o vidro, uma vez mais.

Escrever a partir daqui, programar a partir daqui é reivindicar, contra os valores decadentes da crítica cinematográfica europeia hegemônica – tão imitada na América Latina – um vínculo com o que há de mais vigoroso em nossa própria teoria do cinema. Isso significa arriscar vincular, por exemplo, o trabalho sobre a precariedade digital do português Pedro Costa à teoria latino-americana segundo a qual a força do nosso cinema seria afirmada pela incorporação estética da precariedade material como valor artístico, o que implicaria em um ataque ao tecnicismo colonial¹². Algo que começa com o uso de película vencida e com a manutenção da captação sonora fracassada em *Tire Dié* (1956-1960)

11. Tradução nossa. No original: “En primer lugar, las experiencias más típicas del hombre moderno, una cierta impermanencia, una cierta trasculturación, un cierto estar de paso por las cosas, fueron hechas por los latinoamericanos, no digo por todo el Tercer Mundo, pero por los latinoamericanos, mucho antes que por todos los europeos. Porque en el fondo somos todos mestizos. Y en segundo lugar, todas aquellas cosas que los latinoamericanos más envidian en Europa, son aquellas de las que Europa hoy mismo está tratando de desprenderse con una gran dificultad. Me refiero a ciertas formas del superdesarrollo, del adelanto tecnológico. Es una situación la que podría compararse con la que quizás Usted, señora, hace años, cuando era pobre, sintió al ver en la vidriera de Balenciaga un modelo que le gustaba, y que no podía comprar. Y hoy, cuando puede comprarlo, se da cuenta de que ese modelo ha pasado de moda”.

12. Procurei fazer isso em um texto publicado nos *Cahiers du Cinéma* em janeiro de 2022 (GUIMARÃES, 2022).

de Fernando Birri, continua na montagem feita à mão pelo uruguaio Mario Handler em *Carlos, Cine-retrato de un Caminante en Montevideo* (1965) e culmina teoricamente na *Eztetyka da Fome* glauberiana e no *cine imperfecto* do cubano Julio García Espinosa. É preciso reencontrar essas pontes clandestinas, como diria o mestre José Carlos Avellar. É preciso ler o cinema – mesmo o europeu – segundo os valores originais elaborados pela tradição cinematográfica latino-americana.

Escrever a partir daqui, programar a partir daqui é batalhar contra a consagração europeia e norte-americana de um filme como *Roma*, de Alfonso Cuarón, essa sorte de pornomiséria repaginada. Porque nós, tantas vezes, vimos *Agarrando Pueblo* de Luis Ospina e Carlos Mayolo, porque lemos seu manifesto distribuído em Paris à época da estreia do filme, não podemos aceitar que *Roma* seja considerado um dos melhores filmes latino-americanos dos últimos anos. Se em 1977 Ospina e Mayolo denunciavam que “a miséria estava se apresentando como um espetáculo a mais, em que o espectador podia limpar sua má consciência, comover-se e tranquilizar-se” (OSPINA & MAYOLO, 2017, p. 16), a crítica que aceita a consagração de *Roma* - mesmo a crítica latino-americana que imita a europeia – parece ter esquecido a lição, e é preciso despertá-la uma vez mais.

Não devemos esquecer o passado e repetir os mesmos erros no presente, mas também devemos estar atentos às invenções que estão acontecendo agora mesmo. Enquanto continuarmos a permitir que as categorias de análise sejam produzidas por europeus e norte-americanos, enquanto não escrevermos e programarmos a partir daqui, o cinema do cineasta brasileiro mais influente da atualidade, Adirley Queirós – que está apenas começando a ser conhecido na França, sintoma de um atraso monumental da crítica e dos festivais franceses (que não ocorreria na década de 1960) – continuará sendo valorizado (quando muito) apenas por sua denúncia da situação social brasileira e por sua oposição política ao governo, e não por sua intrincada elaboração formal, por sua extraordinária elaboração de um método e de uma poética no limiar entre a ficção e o documentário, ou por sua formulação teórica vigorosa e original do que ele chama de “etnografia da ficção”.

De certa maneira, a crítica argentina nos oferece um caminho possível. Se hoje cineastas como Lucrecia Martel, Lisandro Alonso ou Mariano Llinás se tornaram nomes incontornáveis do cinema contemporâneo – embora outros igualmente importantes permaneçam ignorados –, isso também se deve ao fato de que o trabalho crítico e curatorial feito na Argentina soube inventar critérios, forjar valores locais, capazes de fazer frente à ignorância europeia. Há um imenso trabalho a ser feito no sentido de elaborar defesas críticas e curatoriais que possam influenciar, no presente, o campo internacional. Se o cinema de um Rogério Sganzerla ou de um Ozualdo Candeias hoje ocupa um espaço importante na cinefilia internacional – ainda que só muito recentemente os festivais europeus os tenham dedicado mostras retrospectivas –, é porque o trabalho de críticos como Jairo Ferreira, Jean-Claude Bernardet ou José Carlos Avellar se tornou tão vultoso a ponto de torná-los incontornáveis. Mas não podemos mais esperar pela benevolência europeia para uma reavaliação futura. Quando o festival de Rotterdam de 2035 finalmente decida dedicar uma retrospectiva a Paula Gaitán ou a Lincoln Péricles, talvez seja tarde demais.

Como diziam Fernando Solanas e Octavio Getino (1988) sobre a passagem ao Terceiro Cinema, é preciso não desperdiçar nenhuma das brechas que porventura os sistemas hegemônicos de valoração ainda permitam – o que, em nosso caso, do ponto de vista da programação, significa influenciar curadorias, disputar espaços no campo internacional. E, por outro lado, é preciso forjar alianças latino-americanas que sejam capazes de fazer frente às categorias privilegiadas pelos grandes festivais europeus.

Um texto recente de Fábio Andrade caminha na mesma direção. Examinando criticamente uma suposta “situação pós-colonial” do cinema brasileiro – turbinada pela euforia diante dos prêmios a *Bacurau* e *A Vida Invisível* em Cannes –, Andrade nos convoca ao trabalho de forjar valores próprios e elaborar critérios de apreciação diante de um cinema brasileiro que “vive um momento de grande inquietação estética e política” (ANDRADE, 2019) nos últimos anos, mas que não encontra ressonância nos circuitos hegemônicos internacionais.

Somada ao aprimoramento técnico e ao destravamento de talentos artísticos, essa conjuntura produziu filmes de grande força artística, que se tornaram especialmente numerosos nos últimos cinco anos – pensemos em *Temporada*, *Martírio*, *Beduíno*, *Terremoto Santo*, *Sol Alegria*, *Boi Neon*, *Era Uma Vez Brasília*, *O Peixe*, *Arábia*, *O Som ao Redor*, *As Boas Maneiras*, *Ilha*, *No Coração do Mundo*, *Os Sonâmbulos*, *Vermelha*, *NoirBlue...* e de como a vivência do cinema brasileiro hoje não mais requer que comemorem os momentos de exceção. Solicita-se, com isso, uma mudança de comportamento: o que fazer quando os filmes deixam de buscar respostas, e passam a colocar suas próprias perguntas? Diante de uma realidade artística em floração – cenário ideal para a crítica e a pesquisa – as instâncias de exibição e reflexão do cinema brasileiro parecem ter se retraído perante a responsabilidade histórica colocada por uma volumosa safra de filmes. Como estar à altura da maneira como eles nos desafiam?

Uma história colonial: quando os critérios da apreciação são forjados à imagem de cinemas estrangeiros, as novas perguntas, feitas em seu próprio léxico (que, naturalmente, não está apartado do mundo, mas traz consigo a inexorabilidade de sua vivência), caem em ouvidos moucos. Dadas as próprias condições de circulação de filmes de pequeno e médio porte hoje – que tornam-se quase sempre inacessíveis uma vez fechadas as janelas de exploração comercial, sabotando seu próprio futuro histórico – o cinema feito hoje terá dificuldades ainda maiores de reavaliação futura, o que aumenta a responsabilidade de afirmações e reafirmações de contundência no presente (ANDRADE, 2019).

Enquanto esta situação colonial se mantiver, cineastas como Ana Pi, Getúlio Ribeiro, Clara Chroma, Tavinho Teixeira ou Glenda Nicácio e Ary Rosa, ou coletivos como Surto & Deslumbramento, Anarca Filmes e Chorumex – para ficar apenas no caso brasileiro – continuarão, para os europeus, ilustres desconhecidos. Nosso trabalho é o de afirmar, uma e outra vez, de formas sempre renovadas e inventivas, em todos os espaços onde seja possível, que há *Luz nos Trópicos* – uma luz nossa e própria – para reivindicar o título do filme monumental de Paula Gaitán, um filme que trabalha em um terreno altivamente alheio a todas as categorias conhecidas do cinema contemporâneo, e cuja força é comparável ao que Marcorelles escreveu sobre *A Idade da Terra* em 1980, mas cujo

percurso internacional é pífio diante de sua grandeza. São esses e essas os que continuam com seu trabalho silencioso, fora dos valores apreciados nos grandes festivais. São essas e esses os que, para parafrasear o título do bronze de Maria Martins, não se esqueceram que vêm dos trópicos (ou de mais longe ainda). Nosso dever, como críticos e programadores latino-americanos, é escutar bem seus rumores e fazê-los reverberar onde seja possível.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio. “Uma situação pós-colonial?”. *Catálogo da Mostra CineBH*, 2019. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2019/10/08/a-post-colonial-situation/#colonial-port> Acesso em 08/07/2022.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Edusp, São Paulo, 1995.

GUIMARÃES, Victor. “Miragem na montanha”. *Revista Cinética*, 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/miragem-na-montanha/> Acesso em 08/07/2022.

_____. “Bacurau y A Vida Invisível: dos caminos para el cine brasileño”. *Con Los Ojos Abiertos*, 2019. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/erase-una-vez-brasil-bacurau-vida-invisivel-dos-caminos-cine-brasilenos/> Acesso em 08/07/2022.

_____. “Lettre du Brésil». *Cahiers du Cinéma*, n. 783, Janvier 2022, p. 72-73.

MANDELBAUM, Jacques. “Gabriel et la montagne: traversée africaine pour un ami défunt». *Le Monde*, 30 août 2017. Disponível em: https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/08/30/gabriel-et-la-montagne-traversee-africaine-pour-un-ami-defunt_5178220_3476.html. Acesso em 08/07/2022.

MARCORELLES, Louis. « À LA MOSTRA DE VENISE Le Brésil mythique de Glauber Rocha ». *Le Monde*, 05 septembre 1980. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/09/05/a-la-mostra-de-venise-le-bresil-mythique-de-glauber-rocha_3074437_1819218.html. Acesso em 08/07/2022.

MARTINS, Maria. “Explicação”. *Revista Acrobata*, 8 de abril de 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/poesia/explicacao-poema-de-maria-martins-brasil-1894-1973/> Acesso em 08/07/2022.

OSPINA, Luis. MAYOLO, Carlos. “Manifesto da pornomiséria”. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *A Caliwood de Luis Ospina: cinema*

colombiano de vanguarda. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2017, p. 16-17.

ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome 65”. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 204, p. 63-67.

SARLO, Beatriz. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. Santiago/Chile: *Revista de Crítica Cultural*, n. 15, Noviembre 1997, p. 1-12.

SCHWEITZER, Ariel. *Cahiers du Cinéma*, n. 735, Juin 2017.

SHAMBU, Girish. “Por uma nova cinefilia”. *Revista Cinética*, 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/> Acesso em 08/07/2022.

SOLANAS, Fernando. GETINO, Octavio. “Hacia un Tercer Cine”. In: *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/ Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

CAPÍTULO 5

Crítica cinematográfica: a frágil utopia de comunidades cinéfilas

PABLO GONÇALO

1

2002, São Paulo, capital. Numa internet discada, acesso a revista *Contracampo*. Na padaria da esquina, leio os principais críticos de jornais que publicam no *Estadão* e na *Folha*. Na verdade, só passo os olhos e evito o contato dos textos inteiros. Escolho parte das resenhas antes de assistir aos filmes para recortar cada uma das críticas selecionadas e guardá-las numa pasta amarela, cada dia mais cheia. Eu precisaria esperar semanas, meses ou anos, para assistir um filme que teve estreia em Cannes, Berlim, Gramado, e no Festival de Brasília. Na maioria das vezes esses filmes não alcançariam as telas de São Paulo ou do Brasil. Pronto, o que sobrava deles era aquela crítica guardada na pasta, incrementando uma coleção de filmes imaginários.

Minha cinefilia foi conjugada por alguns verbos: ler, imaginar, aguardar, segurar a ansiedade para enfim assistir – e rever os filmes prediletos. Felizmente, não éramos reféns das salas de cinema. As locadoras, os VHS e os recém-chegados DVDs, embora caros, permitiam um alento. O acesso à história do cinema não se restringia à *Tela Quente*, ao *Telecine*, na TV por assinatura, nem às estreias semanais. Quando

se via, era preciso um boteco, uma mesa, uns amigos por perto – era necessário comentar. Até que, em 2002, eu passei novamente por todos aqueles verbos e assisti *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. Discutir o filme com os amigos já não era o suficiente. Eu precisei escrever as primeiras linhas, a primeira crítica.

Uma estreia de Eduardo Coutinho, era o que importava. Para aqueles, como eu, que se lançavam numa cinefilia no final dos anos noventa, os novos documentários de Coutinho eram aguardados com um misto de ansiedade e curiosidade. Hoje tenho uma convicção: Coutinho foi o cineasta que minha geração escolheu como influência maior. De *Edifício Master* (2002) a *Jogo de Cena* (2007) não havia filme brasileiro, cineasta, crítica cinematográfica, artigo acadêmico ou as primeiras dissertações de mestrado que não se lançassem nos enigmas e desafios propostos por Coutinho.

Aquilo era atuação ou performance? Documentário ou ficção? Quais são os dilemas éticos de lidar com o outro? Como buscar uma interação inventiva entre a câmera e o sujeito? Essas perguntas rapidamente se disseminaram nos festivais, nas revistas, nos jornais, nos debates ao vivo, nas universidades, nos livros, artigos, ensaios. O velho Coutinho, com um cigarro nas mãos, a barba por fazer, e uma voz baixa, elaborou as principais inquietações que marcaram a geração que filmou e pensou o cinema brasileiro nas primeiras duas décadas deste milênio.

Parto desse fragmento autobiográfico – que possivelmente ecoará similarmente em outros amigos de geração – para destacar algo essencial à aventura da crítica cinematográfica: ela se delinea numa atmosfera comum, que molda um imaginário de parte de uma comunidade. Língua e linguagem são dois dos vetores que harmonizam esse ímpeto. Afinal, a crítica só faz sentido se ela realmente gerar brechas, feridas, e pequenas intervenções numa comunidade, num local de fala e de enunciação.

É claro que as comunidades cinéfilas forjam afinidades internacionais e cosmopolitas. Essa mesma geração, a qual me reporto, também atiçava seus tiques de ansiedade à espera de um filme novo do Pedro Costa, da Agnès Varda ou do Apichatpong Weerasethakul. No entanto, os cineastas estrangeiros raramente leriam o que escrevíamos sobre seus

filmes. Qualquer linha que publicássemos sobre o filme de Coutinho – ou de outro cineasta brasileiro vivo e contemporâneo – corria o risco de ser lida, comentada, ter um revide, uma réplica. Era o risco de entrarmos em polêmicas, de disseminarmos a necessidade de posicionamentos.

A crítica de cinema que grifa diferenças – e também locais de hegemonia e de poder – é aquela que ousa forjar comunidades provisórias. Há que se inventar amigos e inimigos, preferências e rejeições, linhas de combate e zonas de defesa – e há que se lançar nesse campo de riscos de forma intuitiva, contraditória, sem ser estratégico ou panfletário. Afinal, a crítica também é uma forma de interagir com as surpresas, filme a filme, a cada safra, em todo festival, diante das novas obras que explodem na tela.

2

Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944 – 1968, de Antoine de Baecque, é um livro primoroso que refaz esse percurso atento às minúcias dos debates que atravessavam a crítica cinematográfica francesa desse período, a fundação da cinemateca francesa e a comunidade cinéfila que surgiu nesse momento – e influenciou uma geração em outros países. De Georges Sadoul, crítico comunista que elaborou um pioneiro compêndio sobre a história do cinema mundial, até Jean-Luc Godard, que dizia ser todo “travelling uma questão de moral”, e François Truffaut, que se debruçou por vários anos num livro de entrevista com Alfred Hitchcock, essa geração francesa compreendeu que a história do cinema se fazia não apenas pelas realizações dos filmes, mas também por meio de uma aguerrida forma de se jogar no passado e no presente mais imediato.

Pela primeira vez na história do cinema, a crítica se encontrava numa interessante encruzilhada. Ela se sentia impelida, de um lado, a ter uma pauta vanguardista, a ser uma crítica moderna que desenha um inimigo para consolidar sua agenda e seus manifestos cinematográficos; por outro viés, era necessário elaborar algo tão clássico (e conservador) como um cânone; uma classificação que reconhecesse e atribuísse status artísticos a algumas cinematografias. Antes tida apenas como heroica, essa geração francesa precisa ser revista de forma mais contundente,

para captar nuances, limites e contextos. Mesmo que concentrado exclusivamente na França, o marcante estudo de Baecque se arrisca a ter linhas universais, e eurocêntricas, quando diz que ali “se inventou” um olhar e uma forma nova de cinefilia. É inegável a influência que a geração da *Cahiers du Cinema* obteve em vários países do mundo. No entanto, muito do que ocorreu no cinema moderno mundial teve centelhas singulares, específicas e outras feições culturais.

Países como o Japão, a Índia ou a Tchecoslováquia moldaram críticas e cinema de autores com tintas e inquietações próprias, que tiveram o conceito de autoria como apenas uma das suas fagulhas. Seus cineastas e críticos, porém, estavam atentos demais às peculiaridades históricas dos seus países. Junto a uma pauta formal do cinema dos anos sessenta, que tentava se distinguir de uma estética “hollywoodiana” de construção de tramas e personagens, os temas mais inquietantes desses cineastas eram permeados por problemas genuinamente locais, cenários políticos, influências literárias da sua língua-mãe, e uma paisagem emocional radicalmente distinta.

O que caracteriza o cinema moderno, no campo da crítica, é o surgimento de formas de cinefilias moventes, dinâmicas, que transbordam os cineclubes locais, saem da circunscrição de uma cidade remota para gerar laços e conexões com outras cidades, entre países. Mais do que ter um pretense berço francês, a cinefilia se internacionaliza, ousa forjar comunidades atentas e íntimas com incômodos históricos. Tomemos, por exemplo, as ricas interações tecidas entre o cinema novo brasileiro e o cinema novo latino-americano. Em *A ponte clandestina*, um livro precursor, José Carlos Avellar mostra como os manifestos de Fernando Solanas, Tomás Gutierrez Alea, Santiago Alvarez, Glauber Rocha, Jorge Sanjines influenciaram trocas para solidificar aspectos estéticos e éticos essenciais aos cinemas de Cuba, da Argentina, do Chile e da Bolívia.

Totalmente ausente das inquietações do cinema de autores franceses, a palavra subdesenvolvimento, por exemplo, criou vínculos, ligas, laços e elos entre os críticos, autores e intelectuais do cinema brasileiro e latino-americano. Ela moldou um imaginário de época – nos filmes do início dos anos sessenta –, articulou uma frágil utopia, sintetizada na força simbólica da pequena ilha de Cuba, no regime socialista de então,

para conotar uma identidade geracional. Revistas, festivais, co-produções, contribuições, e tantas outras formas de circulações permitiram a esses críticos e cineastas tecerem filiações próprias que ora fugiam dos preceitos de Hollywood e da Europa, ora traçavam diálogos inusitados com essas outras tradições cinematográficas.

A história da crítica cinematográfica – mesmo quando debruçada sobre pequenas comunidades – é também a história de certas hegemônias conceituais que, antes em disputa, se fincam num determinado território, numa certa atmosfera do imaginário cinematográfico. Nesse quesito, o local da crítica cinematográfica foi e continua sendo bastante genuíno: é quando o pensamento cinematográfico se cristaliza em palavras, e circula numa ágora distinta, onde o que se disputa é o campo das ideias filmicas.

3

Sempre permeadas pela revisão crítica, as comunidades cinematográficas brotam intuitivamente. Elas farejam posturas éticas. Não há uma pauta prévia, ou um conjunto de valores bem determinados, claros, e comuns, que, a princípio, guiam os ajuntamentos de críticos e pensamentos afins. Astuto, Johan Wolfgang von Goethe denominava de “afinidades eletivas” (*Die Wahlverwandschaft*) as forças que aproximavam corpos, partículas, pessoas, seres, ideias, valores e entes distantes. Duas moléculas, duas partículas, duas ideias, que ora se aproximam, ora se repulsam, e se afastam. Quais são as afinidades eletivas que criam vínculos entre as comunidades de críticos de uma mesma geração? Quais são os tipos de cinefilias que forjam valores comuns?

Por ser uma arte essencialmente industrial, o tempo passado no cinema possui o dejetivo e o lixo como um espectro constante a macular o seu imaginário. Basta lembrar dos filmes de nitrato do cinema mudo, boa parte queimada, perdida e apagada nos nebulosos olhos da história; dos inúmeros filmes que, embora finalizados, não obtiveram nenhum lançamento comercial; dos projetos experimentais que permanecem marginais às instituições e padrões dos formatos de exibição e comercialização. Tudo aquilo, enfim, que se convencionou chamar de cinema. A crítica se forja, grifa e interfere no hiato desses consensos; quando ainda

resta um fio mínimo de história àquilo que não se cristalizou nas telas, nos olhos cinéfilos, como de fato deveria. Nas últimas décadas, a revisão, revalorização e redescoberta de filmes passados tem sido um dos elos mais fortes para sedimentar identidades comunitárias – e provisórias – a um conjunto de críticos.

É só reparar como os primeiros filmes levaram à valorização do “cinema de atrações”, ou a obra de Oscar Micheaux, e dos “race films”, que coloca em outro lugar histórico o debate sobre as representações raciais dentro da história do cinema, ainda no período do cinema silencioso. No Brasil, um filme como *Limite* (1933), de Mário Peixoto, é um exemplo enigmático de uma obra que se refuta a comungar da obrigação tecnológica do cinema sonoro. Possui escassas exhibições ao longo de décadas, mas ecoa, indiretamente, gera rastros de influências em duas, três, quatro gerações de cineastas depois da sua tortuosa estreia e trajetória.

A crítica é o gesto mais incisivo de intervenção no território pantanoso em que se configura um cânone. Revisar e revalorizar são atos cadenciados por escolhas, eleições inevitáveis, pequenas coleções pessoais e comunitárias; o que era tido como clássico passa, rapidamente, a ser considerado como desbotado e ultrapassado. O próprio movimento da *política dos autores*, num fervor hegeliano, negligenciou os filmes de adaptação literária francesa, nos anos cinquenta, seu arqui-inimigo, e passou a enfatizar argumentos originais, que buscassem encenações autônomas, estórias pensadas exclusivamente para as dinâmicas entre câmera, cena, atores.

Mas a face industrial do cinema é atravessada por outros vetores, que impelem a desafios singulares da arte cinematográfica. Veja os lançamentos semanais nas salas de exibição, os filmes que estreiam diretamente nos streamings ou mesmo as principais obras de um festival cinematográfico. As escolhas dos filmes são pautadas por critérios de apelo ao público, gêneros, temas da moda e do momento, além de uma forte pressão econômica para que os filmes sejam lançados naqueles períodos. Raramente essas escolhas passam por quesitos exclusivamente estéticos. Na ampla maioria dos casos, as distribuidoras e produtoras cinematográficas fazem uma triagem – uma espécie de *gatekeeping* – que

é redutora dentro do rol de produções cinematográficas mais inquietas e desviantes¹.

O lugar dessa radicalidade é desalinhado pelo gesto da intervenção crítica. Como se fosse necessário realizar pontes, saltos, linhas e costuras entre os filmes (muito) vistos e aqueles não vistos, ou que quase nunca tiveram o contato com plateias e espectadores. A história do cinema não pode ser restrita aos filmes lançados e muito menos aos filmes com sucesso de público e premiados. Sem dúvida que essa história é imprescindível – e que cabe à crítica cinematográfica interpretá-la com afinco, mas essa história não é a única. Parte do trabalho do crítico cinematográfico é pescar – no calor da hora – algo que escapa à atenção dos espectadores, dos diretores e distribuidores.

Esse gesto de chamar a atenção não é apenas um ato individual, mas uma estranha febre comunitária. Volto à obra do Eduardo Coutinho. Vários fatores propiciaram uma nova valorização da sua obra, ocorrida na virada do milênio. Houve, primeiramente, a guinada à forma austera e concentrada nas entrevistas, na fala e nas conversas que marca o estilo dos documentários de Coutinho nos seus últimos anos de vida. A câmera horizontal, sem movimentos, uma fala com certo teor psicanalítico, que lança flechas mútuas entre quem fala, quem ouve e quem assiste.

Também é importante lembrar que Coutinho passou a ter uma obra financiada por João Moreira Salles e Walter Salles. Juntos, eles não propiciaram apenas o estofo para uma criação mais livre e arriscada de Coutinho; eles também o promoveram, conotaram uma efetiva visibilidade das suas narrativas. Seus filmes eram lançados no cinema do Espaço Unibanco – algo realmente raro para documentários brasileiros da retomada; Coutinho era entrevistado e tornava-se um cineasta presente na esfera pública do cinema brasileiro daquele período.

1. O *gatekeeping* é um conceito muito utilizado nos estudos de comunicação e, mais detidamente, no jornalismo, nas decisões de pautas e nas reportagens que serão ou não veiculadas. Nos estudos de cinema, sobretudo nos jogos entre curadoria, crítica e distribuição – há um evidente filtro de *gatekeeping*, ou seja valores pessoais, sociais, estéticos e econômicos que guiam as decisões sobre os filmes que serão vistos e os outros que deixarão de ter uma audiência mais ampla. Sobre o conceito de *Gatekeeping* na Hollywood clássica e nos seus principais estúdios, ver (Gonçalo, 2022)

No entanto, todos esses fatores apenas condensaram um vetor principal. Entre seus filmes, suas falas e entrevistas, Coutinho molda um murmúrio ético à minha geração, quase um segredo cifrado. O encanto pelo outro – caro ao documentário – vinha incrustado em formas audiovisuais, com questões centrais de como representar o outro sem perder o fascínio do mistério da linguagem cinematográfica. Fazendo meu retrospecto geracional, creio que foi essa a questão mais proeminente que a parte final de Eduardo Coutinho disseminou ao nosso imaginário.

Mas é o ato genuíno de formar comunidades, de gerar um círculo de afetos e conceitos que possam ser partilhados, o que realmente faz da crítica cinematográfica um gesto de intervenção na história do cinema. Junto aos filmes de Coutinho não vieram somente críticas, mas respostas estéticas que, dos filmes de Gabriel Mascaro, Dácia Ibiapina, Marília Rocha, Paula Gaitan e Adirley Queirós, disseminaram mais elementos entre a ética, a representação do outro, e os lampejos de fabulação que brotavam do meio do documentário.

4

Ainda está para ser feita uma história da crítica que a compreenda como um ato atravessado por feições tecnológicas. A crítica cinematográfica escrita no início do século XX tinha a imprensa, o papel e os leitores frequentadores de cafés e botecos como um amálgama de fruição que gerou sentido naquele tempo. Eventualmente, havia comentários sobre os filmes no rádio. Tendemos a considerar, no entanto, a história da crítica cinematográfica como aquela restrita à palavra escrita que alinhavou impressões, conceitos, interpretações e opiniões dentro do específico universo jornalístico. Revistas e segundos cadernos, nos fascículos culturais, abrigaram, disseminaram e publicaram a maioria da parte da crítica cinematográfica que hoje consideramos como canônica.

Na virada do novo milênio, esse cenário tecnológico sofreu uma abrupta e radical alteração: a chegada da internet perturbou o padrão do texto jornalístico. No Brasil, revistas como a *Contracampo*, a *Cinética* e a *Teorema*, que é impressa, começaram a acolher ensaios mais longo, com reflexões de fôlego, que também projetavam a influência do meio

universitário no âmbito da crítica cinematográfica. Escrever e ler sobre filmes começou, paulatinamente, a demandar mais tempo. Os textos ganhavam outros tons, novas cores, e não eram necessariamente escritos na afobação das estreias das sextas-feiras.

Mundialmente, mesmo sites como *Rouge*, *Film Comment* e a revista australiana *Senses of Cinema* se enveredaram para esse contraponto aos lançamentos jornalísticos. Os leitores, aliás, se internacionalizaram. Os críticos começaram a ter acesso mais fluido a festivais. Pipocavam blogs, com adendos a polêmicas, respostas irritadiças e elogiosas às críticas publicadas em jornais ou revistas, listas dos melhores filmes de ano com centenas de contribuições, coleções de DVDs com obras completas, sites e grupos que compartilhavam *torrents* e uma possibilidade – inédita e anárquica – de se ter acesso à obras então raras, de difícil e restrito acesso.

Sorratamente, a insurgência da crítica da internet desafiou e colocou em xeque a hegemonia discursiva da crítica jornalística. As opiniões são contestadas. Os polêmicos filmes de festivais começam a ter torcidas contra e a favor. É o prenúncio da cinefilia 2.0, cujos desdobramentos permanecem nos dias de hoje, cujas disputas por novos territórios e um saudável fervor iconoclasta ainda acontece, pulsa, é teimosamente contemporâneo.

A crítica que aflora na internet e a crítica de jornal partilham duas características comuns. De um lado, ambas zelam pela palavra escrita, o ensaio argumentativo, a inclinação, por assim dizer, genuinamente literária. Títulos, vírgulas, metáforas, ritmos textuais, pontos finais, quebras de parágrafos e descrições de cenas ainda são, em textos no papel e textos na tela, o amálgama de uma linguagem comum.

Além dessa valorização da palavra escrita – que no mundo contemporâneo está longe de ser trivial –, as críticas de jornal e de internet possuem afinidades na forma como constroem suas torres, suas defesas e táticas, nas pelepas por embates e hegemonias. Não sejamos ingênuos, nem românticos ou cegos ao que história mostra: a crítica cinematográfica também se consolidou como um local privilegiado de exercício de um poder de discurso sobre o cinema. Um discurso de pauta, de

valorização de filmes, autores, temas, tendências e formas de fruição do espaço alternativo de circulação de obras audiovisuais.

Esta clivagem entre a curadoria e a crítica é um dos principais imbróglis do atual cenário da crítica cinematográfica. Se o jornalismo tradicional possibilitava uma relativa autonomia diante dos mercados de festivais e dos lobbys das distribuidoras – uma independência possibilitada pelo emprego “fixo” em redações de jornais ou de revistas –, o campo dos textos para a internet resvala numa economia simbólica mais volátil e precária, afeita a eventuais freelances. Não por acaso muitos dos meus colegas críticos de geração, que começaram suas carreiras escrevendo para sites independentes da internet, acabaram migrando para a curadoria de festivais ou para as programações de filmes.

A princípio isto não é exatamente um problema. No entanto, esse deslocamento coloca sim uma questão: as escolhas e preferências vindas do ofício da crítica obtêm uma agenda, um viés, um foco e um escopo em detrimento a outros. Se toda curadoria é feita e permeada por preferências, ela acaba maculando um tiquinho a tão apreciada autonomia da crítica. O mais grave, contudo, é como a crítica – ou os críticos – passa a ser um dos principais jogadores da hegemonia de escolhas, e poderes, próximos aos vetores que encadeavam a distribuição.

5

“Toda crítica é uma autobiografia”. No filme *Crítico*, de Kleber Mendonça Filho, a atriz Fernanda Torres lembra dessa frase de Oscar Wilde. A sentença é primorosa. Escamoteadas por um certo verniz de objetividade, as críticas cinematográficas tergiversam quando revelam esse forte teor pessoal. No entanto, a subjetividade – e a autobiografia – de uma crítica de cinema não precisa, necessariamente, passar pela narrativa em primeira pessoa, pela confissão e pela explicitação das preferências cinematográficas. A autobiografia pode deixar rastros e vestígios mais imprecisos e até mesmo indiretos.

Muitas vezes, essa autobiografia diz e revela do tempo presente dos autores das críticas. Ali, entre suas palavras, pulsa o livro que um sujeito está lendo. Os percalços e as emoções da viagem feita até chegar no

festival. A insônia da noite anterior. As duas horas que tem para mandar uma resenha sobre o filme que levou o prêmio de melhor diretor. A briga com alguém do elenco, na festa de encerramento, que entrou como penetra. A autobiografia da crítica também pode ser atravessada por atos banais e circunstâncias mínimas.

O primeiro longa de Kleber Mendonça Filho aponta, por exemplo, o lugar aonde ele se situava quando colheu a maior parte dos depoimentos – o documentário se transforma num rastro autobiográfico do seu autor. Embora o filme tenha os críticos no seu título, Kleber Mendonça persiste em entrevistar diretores que, no começo do milênio, estavam em voga no cinema brasileiro e internacional. Andrucha Waddington, Sérgio Bianchi, Elia Suleiman, entre outros, dizem como o contato com determinada crítica reverberou em seus trabalhos cinematográficos. Sutilmente, a montagem de *Crítico* enfoca o modo como os textos escritos por críticos são recebidos por cineastas.

Num dos depoimentos mais interessantes, Eduardo Coutinho compartilha que, certa vez, numa pré-estreia, uma jornalista disse que uma das entrevistas do seu documentário novo poderia endossar uma posição machista do personagem. Impactado pela crítica negativa, Coutinho foi lá e retirou, na montagem final, o trecho citado. É recorrente a percepção dos cineastas de que a crítica “negativa” deixa mais marcas, lembranças, recados, impressões e percepções do que as resenhas elogiosas. Em outras palavras, as críticas incisivas, que ousam tocar em pontos divergentes, acabam por reverberar por mais tempo na mente dos criadores.

Não teria a crítica a função de trocar visões? De tornar visível e apreensível para uma determinada comunidade cinematográfica algo que ainda é latente, potente, mas que não fora nomeado. Nas suas imersões numa determinada comunidade cinematográfica, os críticos possuem essa função demiúrgica: dar nomes, classificar, esquadrinhas, comparar, eleger, traduzir as feições históricas, estéticas e políticas mais afeitas a determinado grupo de filmes.

Crítico, de Kleber Mendonça Filho, também acaba sendo esse documentário de uma certa comunidade, de cineastas e críticos de jornais e de internet, que despontavam com carreiras consolidadas quando

inseridos no contexto do início do milênio, na aurora e no fervor do chamado “cinema da retomada”. Numa das suas filmagens mais enigmáticas, Kleber grava o instante em que Fernando Meirelles e Kátia Lund sobem no palco para uma entrevista no Festival de Cannes de 2002, no contexto da estreia internacional de *Cidade de Deus*. Arguta, a câmera de Kleber flagra a vulnerabilidade da equipe. Eles não sabem ainda como o filme fora recebido pelos jornalistas e os críticos que logo mais irão fazer suas perguntas.

Boa parte da mágica de um festival se situa nessa zona de indefinições: quando um filme recém lançado ainda não passou por nenhum crivo de plateia e da crítica. Os rostos de Lund e Meirelles, naquele caso, não são os únicos vulneráveis, expostos, sujeitos a receberem críticas ou elogios. Embora numa medida mais resguardada, os críticos também se expõem e se vulnerabilizam. Sobretudo durante os festivais e nas estreias, eles exercem seus papéis de influenciadores e formadores de opinião. No dia seguinte, Kleber Mendonça Filho entrevista a Lund e o Meirelles, à parte, ainda em Cannes. Agora eles estavam extasiados com a ótima recepção do filme pela crítica internacional. Sentiam-se seguros e começavam a reclamar do vazio da cobertura da imprensa brasileira sobre *Cidade de Deus*.

Quem acompanhou a estreia de *Cidade de Deus* no Brasil, e as primeiras críticas sobre o filme, sabe que ela foi marcada por uma retumbante polêmica. Seja entre admiradores ou detratores, o filme não obteve um consenso. De certa forma, cindiu comunidades cinéfilas e cinematográficas explicitando fraturas entre um campo crítico mais afim à tradição do cinema novo e um outro, característico do cinema de retomada, atento em buscar códigos do cinema clássico para dialogar mais diretamente com o imaginário de entretenimento do público brasileiro. Na minha opinião, os momentos históricos em que a crítica se divide, briga, gera choques e fricções evidencia um ambiente de riqueza cultural².

2. Sobre a polêmica da “cosmética da fome” ver o artigo de (Bentes, 2007). ALCEU – v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: da estética à cosmética*.

São horas em que as hegemonias das comunidades cinematográficas, antes estabelecidas, entram em crise. Convido os leitores a procurar e acessar as críticas desse período, nos jornais e nos sites de internet, acerca das opiniões sobre *Cidade de Deus*. Da “cosmética da fome” a opiniões que viam no filme de Lund e Meirelles uma espécie de farol para o cinema brasileiro; entre contras e prós, esses textos hoje explicitam um rico instante de convulsão, esquizofrenia, uma metacrítica da crítica, onde todos os valores sobre o que é – e o que “deveria” ser – o cinema brasileiro mostram-se parciais e fragmentados.

O caso de *Cidade de Deus*, dentro da história da crítica do cinema brasileiro, diz muito de uma vertente inevitável de toda crítica: a forma ambígua que ela lida com valores. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche, sempre afeito a uma boa polêmica, afirmava que o papel da crítica é sobretudo o de perturbar valores, de colocá-los em xeque, em crise, contra a parede, de desafiá-los. No entanto, a crítica que apenas apedreja é tão inócua quanto a visão conservadora, que refrata valores insurgentes, que se mantém na berlinda sempre contrária a mudanças. Para Nietzsche, a força mais original da crítica seria a sua possibilidade de transvalorizar valores, de ir além, de esgarçar os limites de valores estabelecidos, dominantes, desgastados e desbotados, que, na visão nietzschiana, exalam decadência³.

É óbvio que este é quase um gesto impossível, um vasto horizonte onde apenas flagramos, lá longe, no instante que sua linha se desfaz, os limites de uma frágil utopia. No caso da crítica cinematográfica essa transvalorização dos valores da crítica também aponta para o fim das pequenas e breves comunidades inventadas. Na história do cinema brasileiro e da sua crítica, o cinema se bifurcou entre as duas principais estreias de 2002. Uma parte se engajou com entusiasmo numa linhagem afeita a *Cidade de Deus* e aos preceitos do cinema da retomada; outra franja viu em *Edifício Master*, e na sua austera maneira de lidar com a realidade, um caminho cinematográfico alternativo. Não há caminho melhor ou pior nessa transvalorização de valores; há filmes bons e filmes ruins em cada um desses caminhos; há escolhas e riscos, há a potência

3. Ver Nietzsche (2009) para uma compreensão histórica, filosófica e filológica do surgimento do pensamento moral – e da sua crítica – dentro da história ocidental.

de um cinema que ainda se aventura a lançar perguntas aos seus espectadores.

6

Desde a chegada da internet, a crítica cinematográfica vem passando, como já esbocei, por uma crescente e radical reformulação. Sites não apenas brigam por espaços de formação de opinião com a chamada mídia impressa. Eles também possibilitaram uma forma mais híbrida, profunda e veloz de comunicação com cineastas e leitores. Um blog como *Estranhos Encontros*, da crítica Andrea Ormond, é um notável exemplo dessa emergente força da crítica. No blog, o leitor encontra não apenas todas as críticas escritas – de uma forma sempre envolvente – pela Andrea Ormond. Ele também vai se deparar com entrevistas com cineastas que estão fora do chamado cânone convencional do cinema brasileiro.

Mais do que uma crítica convencional, Andrea é uma escritora que escolheu o cinema como um dos seus objetos de escrita. Seus ensaios possuem humor, provocações, ritmos dramáticos, ironias, viradas inesperadas e comparações que desafiam o óbvio. Andrea também escolheu filmes da pornochanchada como sendo seu principal universo cinematográfico de referência. Esta é uma escolha genuinamente política, que cria, consigo, um outro prisma de constelações e possibilidades. Ao multiplicar o rol de cineastas que revisita, quase filme a filme, e tendo os anos setenta como seu quinhão preferencial, Ormond lança, por exemplo, o termo *Money chanchadas* para falar da comédia brasileira das últimas duas décadas. Seus ensaios são, enfim, uma escolha de, pelo filme, abrir fendas críticas à compreensão da sociedade brasileira.

Andrea Ormond realizou uma eleição muito pessoal de recorte e preferências, criou uma comunidade imaginária de filmes e dialoga abertamente com o leitor, convidando-o a fazer parte desse universo, tão original quanto marginal. A crítica que despontou nesse ambiente da internet – chamada de cinefilia 2.0 – é marcada por pequenos guetos, nichos, tendências específicas. Encontramos facilmente sites e blogs dedicados a filmes de terror, suspense, até sites inteiros que fazem sofisticados e minuciosos inventários de atores, atrizes e diretores. O

cinéfilo e crítico também dialoga com essa imaginária comunidade que chamamos de fãs.

Na última década, de 2010 para cá, a cinefilia 2.0 também tem passado por uma nova clivagem. No manifesto “Por uma nova Cinefilia”, Girish Shambu denuncia, com razão, as raízes de uma cultura masculina e heteronormativa como sendo um dos principais valores da crítica cinematográfica do século XX. Shambu denuncia o “autorismo” como a pedra angular dessa antiga cinefilia, que acabou, sintomaticamente, privilegiando autores homens. Num contraponto, a nova cinefilia se aproxima dos movimentos *queer*, busca realizadorxs indígenas, pessoas não brancas, mulheres – uma plêiade de forças que se “se interessam pela militância e enxergam o cinema como parte de um projeto mais amplo de ativismo cultural”⁴.

Paulatinamente, esse ativismo se alastra e abala pilares da hegemonia de comunidades cinéfilas do início do milênio. Basta observar com cuidado as decorrências do movimento #MeToo. Atualmente, é de praxe encontrar denúncias de filmes e instituições cinematográficas – dentre as quais, a crítica – que são coniventes com maus comportamentos masculinos obsessivos, violentos e abusivos. “A nova cinefilia – argumenta Shambu – não sente qualquer desejo de continuar se sujeitando ao cinema da patologia masculina”.

Importante e seminal, essa desconstrução de vetores patriarcalistas da cinefilia clássica ainda está por se consolidar – e esse ímpeto não se limita apenas a quem escreve críticas, mas também a uma série de instituições que orbitam em torno do cânone patriarcal, como a universidade e a grande mídia. No entanto, e isso é o mais importante nessas linhas finais, a nova cinefilia já anuncia a pauta de uma outra geração, seu valores sacodem frontalmente parte dos valores que guiaram a irrupção da minha comunidade cinéfila. Por enquanto, o que se desalinha é a invenção – sempre frágil e provisória – de uma nova comunidade de cinéfilos.

Curiosamente, esse texto de Shambu foi traduzido por colegas da *Revista Cinética*, revista online onde eu e a Andrea Ormond, há mais

4. Para ler o “Por uma nova cinefilia”, ver <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/>

de uma década, colaboramos e publicamos críticas, juntamente com outros redatores que participam com ensaios neste livro. Uma colaboração – é importante frisar – não remunerada, numa institucionalidade permeada pelo voluntarismo, que expõe outra série de fragilidades, e a partilha de valores comuns. Durante um bom tempo, Andrea foi umas das poucas redatoras mulheres da revista, que, em vários outros casos, também convidava críticas mulheres, e que já teve, na redação inicial da revista a presença de importantes pesquisadoras, como Ilana Feldman e Lila Foster.

Nos últimos dois anos, houve um movimento para uma renovação da redação da revista, para que se passasse a abarcar críticas mulheres, pessoas negras, trans e mais próximas e antenadas a uma veemente e importante problematização dos padrões heteronormativos da crítica cinematográfica. Esse movimento ocorreu com uma série de oficinas, e cursos de formação. Parte desse movimento – que incluiu a participação de Ingy e de Maria Bogado na edição da revista – culminou na tradução do ensaio de Shambu, o qual, em outras edições, também propiciou uma série de textos, reflexões e mesmo performances em torno dessa agenda. Constatava-se a necessidade de uma revista se reinventar, em caráter de urgência, de se adequar à agenda de uma cinefilia 2.0.

Houve, contudo, eventos que evidenciaram a permanência de rastros patriarcais no cerne da revista, que acabou ficar cindida. Depois de uma série de acontecimentos e percalços, a revista deixou de publicar⁵. Atualmente, enquanto escrevo esse ensaio, já se vai mais de um ano que nenhuma nova crítica entra no ar. Faço esse breve relato – um tanto autobiográfico, um tanto institucional – para mostrar o frágil sopro de contextos históricos e da chama provisória de valores que tornam a crítica um vetor de engajamento, mas também de veemente dissenso. A crítica, afinal, falha e fracassa de vários modos – e está longe de ser onipotente, como costuma se presumir. Muitas vezes, a crítica expressa

5. No último acesso que fizemos, dia 21 de dezembro de 2022, a última postagem da revista datava de 30 de outubro de 2021. Ao trocar mensagens com redatores, no entanto, houve o relato de que a revista optou por uma pausa para realizar uma revisão interna e que vem elaborando atividades de curadoria e debates, por exemplo, junto ao Instituto Moreira Salles, como a *Sessão Cinética*. Também há o planejamento de que a revista volte a publicar em 2023.

limites sobre as formas de se lidar com o mundo, com os filmes e com os valores de uma geração. Nesses instantes, chega a hora de se retirar, de se recolher e aprender a observar, a encontrar o momento mais propício para voltar ao proscênio da formação de opinião.

Quando os valores da crítica ficam em crise, e se configuram numa metacrítica, talvez o gesto mais honesto seja desconstruir os valores passados, fazer um rigoroso processo de revisão para, em algum momento, encontrar as forças que possam esculpir futuros ainda não ditos. É tarefa da crítica realizar pontes entre o passado e o futuro – do cinema e da própria crítica. Nem sempre essas pontes são imediatas ou mesmo possíveis. Enquanto essas pontes são desfeitas, implodidas, refeitas ou deixam de existir, emerge uma crítica atônita, em choque, que também engendra o susto como um valor central. Quando a crítica entra em pânico, e se encolhe, é hora dela voltar a buscar as forças que só a humildade da história é capaz de propiciar.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos: *A ponte clandestina*. Teorias de cinema na América Latina: Editora 34, 1995.

BENTES, IVANA: *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: da estética à cosmética*. ALCEU – v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

DE BACQUE, Antoine: *Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944 – 1968*: Cosac Naify, 2011.

GONCALO, Pablo: *Hollywood de papel: roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion*. Editora Zazie, 2022.

INGÁ & De ABREU PINTO, Rodrigo. *Tradução de “Por uma nova cinefilia (Girish Shambu)”*. Revista Cinética. 28 abr. 2020. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/>

NIETZSCHE, Friedrich: *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza: Cia de Bolso, 2009.

ORMOND, Andrea: *Blog Estranho Encontro*. 10 jul 2022. Disponível em <http://estranhoencontro.blogspot.com/>

CAPÍTULO 6

Crítica é conversa

MARIA BOGADO

Ao receber o convite para escrever sobre o ofício da crítica, fiquei especialmente feliz ao saber que este livro foi motivado pelo interesse de estudantes de graduação pelo assunto. Minha impressão melancólica de que talvez essa prática viesse a se tornar incompatível com a velocidade exacerbada dos fluxos de informação – ou do narcisismo extremo estimulado pela arquitetura das redes sociais, que tenderia a impedir o gosto pela alteridade – foi alegremente abalada. Mais ou menos quando muitos dos interlocutores deste texto estavam nascendo, a crítica praticamente deixou de ser viável como profissão. Nos últimos vinte anos, a quase extinção do jornalismo cultural e redução drástica da presença do debate cinematográfico na imprensa, foi um abalo decisivo nas condições de sustentação desses profissionais. Contudo, diante desse golpe, que poderia culminar no fim quase absoluto de um debate público mais intenso sobre o cinema brasileiro, surgiram as revistas *on-line* que renovaram o campo, com consequências que investigaremos mais adiante. As

revistas *Zagaia*¹, *Contracampo*², *Cinética*³ e *Multiplot!*⁴ foram alguns dos espaços principais através dos quais conheci a produção fílmica nacional das duas últimas décadas e, com ela, esse modo tão particular de escrita sobre o qual nos debruçamos aqui. Nem jornalismo, nem teoria, nem literatura: crítica, alguma coisa que se dá *entre* e que parece insistir em se manter um tanto indefinida. Se o único ponto que podemos firmar como essencial é de que a crítica é algo que depende de um encontro, melhor que se deixe um espaço de abertura em meio a qualquer pressuposto ou definição.

Levanto, a seguir, alguns eixos de reflexão que me parecem importantes para pensar a crítica hoje: a noção de experiência como motor fundamental do texto crítico; a noção de debate público; e, por fim, o desejo de construção de comunidades abertas a diferentes dicções, pensando como o corpo e a voz também moldam a escrita.

Entre nós e o filme: a experiência

Seguindo os movimentos de um crítico que marcou alguns rumos decisivos do cinema brasileiro desde os anos 1960, reproduzo uma epígrafe utilizada por Jean-Claude Bernardet no prefácio do seu livro “Caminhos de Kiarostami” (2004). A citação escolhida para iniciar sua reflexão em torno da trajetória do diretor iraniano é do filósofo Paul Valéry:

“Peço-lhes que me desculpem por expor-me assim diante dos senhores; mas penso ser mais fácil relatar o vivido do que simular um conhecimento independente de toda e qualquer pessoa, e uma observação sem observador. Na verdade, não há teoria que não seja um

1. <https://zagaiaemrevista.com.br/>

2. <http://www.contracampo.com.br/>

3. <http://revistacinetica.com.br/nova/>

4. <http://multiplotcinema.com.br/>

fragmento, cuidadosamente preparado, de uma autobiografia qualquer” (VALÉRY, apud. BERNARDET, 2004, n.p.)⁵

Peço, assim, licença para fazer uma reflexão em primeira pessoa, mas não sem me indagar, antes, como pode uma escrita crítica ser marcada pela experiência subjetiva. Como é possível deixar que as marcas pessoais se inscrevam no texto sem perder de vista a premissa ética de um encontro, ou seja, de um motor que nos convida a estar sempre um tanto fora de si? Logo depois dessa epígrafe, ainda nos elementos pré-textuais que abrem seu livro, Bernardet segue com uma justificativa da forma adotada (ele associa as inserções sobre cinema brasileiro que insere ao longo do ensaio sobre Kiarostami com *hipertextos*):

“A organização do pensamento não é um fato individual, mas social. A forma *livro* convida a que o pensamento se organize e se exponha linearmente. A forma *hipertexto* nos encaminha para outras configurações” (BERNARDET, 2004, n.p.).

Vejam que da autobiografia e do individual já se passou quase que de imediato para o “fato social”. Essa ponte, entre o singular e o social, talvez seja uma das principais marcas do texto crítico. O *eu* não pode importar em si mesmo. A leitora que se interessar pelo livro aqui comentado logo verá que o texto de Bernardet se entrega com tamanha atenção às longas descrições e análises bem detidas nos filmes, que o fato de alguns verbos aparecem conjugados em consonância com um *eu* torna-se quase irrelevante. A tessitura das palavras forma um excedente que se impõe *entre* o crítico e o filme. Esse *entre*, que me parece ser a matéria da crítica, é a *experiência*. Mais do que um sujeito ou um objeto, a *experiência* impulsiona a crítica por ser o próprio rastro do movimento gerado por um encontro: toque, roçar de corpo ou calor. Walter Benjamin nos faz pensar na experiência como uma vida *entre* outros elementos que

5. A convenção “n.p.” aqui empregada se refere a “não paginado”. Neste caso, assim como em outras citações que despontarão, se trata de elementos pré-textuais do livro-fonte e que aparecem antes das páginas numeradas na edição. Esta convenção também será utilizada nesse texto para se referir às citações oriundas de publicações digitais que não usam número de página (como EPUBs).

os perpassa e os transforma mutuamente, como a chama que surge no passar do fósforo pela superfície da caixinha:

“Se compararmos a obra de arte a uma pira funerária [local de cremação de corpos humanos], o comentador a vê como um químico, o crítico como um alquimista. Enquanto o primeiro toma a madeira e as cinzas como os únicos objetos de sua análise, o segundo preocupa-se apenas com o enigma da chama” (BENJAMIN apud. LISSOVISKI, 2014, p.15).

O comentador *disseca* um filme, como uma matéria morta a partir da qual se pode estabelecer distância segura. Já o crítico sente o calor das chamas que os filmes podem ter suscitado e busca, no seu texto, sustentar o sopro de vida que as acendeu.

Publicar, um verbo político

Entreí na universidade em 2010 e é a partir desse momento que comecei a acompanhar a crítica cinematográfica feita no Brasil. Tinha escolhido fazer Comunicação Social em nome de um interesse difuso por “cultura”. Na época, gostava muito de música e literatura, mas não me interessava por cinema. Nunca escolheria estudar cinema simplesmente porque não conhecia ainda os filmes que me colocavam em crise e suscitavam uma urgência vital de elaboração das ideias, afetos e sensações. Compartilho essa experiência porque me leva aos versos da música “Rep”⁶ do ex-ministro da Cultura Gilberto Gil, que acabava de deixar o cargo em 2008: “O povo sabe o que quer, mas o povo também quer o que não sabe”. Eu sabia o que queria, mas também queria o que não sabia: cinema.

Ainda em 2010, lembro de um dia que fui assistir a um debate com as pesquisadoras Paula Sibilia e Consuelo Lins na mostra *Cinema Brasileiro – Anos 2000, 10 questões*, promovida pela *Revista Cinética*. Na época, estava totalmente apaixonada por filosofia e o que me moveu foi o desejo de ouvir a autora do livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, que Paula Sibilia abre com duas epígrafes: uma do filósofo Friedrich Nietzsche e outra da então prostituta Bruna Surfistinha. Trata-se

6. Música lançada no disco *O sol de Oslo* (1998).

de uma aproximação entre dois pensadores de trajetórias, repertórios e modos de atuação tão diferentes que ainda me parece um gesto crítico extremamente ousado. Na mesma sala, antes do debate, três filmes foram projetados em sequência: *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), de Júlio Bressane e *Eu me lembro* (2005), de Edgard Navarro. O único que conhecia era *Tropa de Elite*. Queria mesmo era o que não sabia: foi o primeiro filme do Bressane que vi no cinema (e na vida) e me abriu um mundo de encanto e desejo imensuráveis. Compartilho essa experiência com o intuito de frisar uma tarefa da crítica que me parece fundamental: a crítica não responde a demandas prévias ou objetos estáveis, ela é produtiva. Mas que tipo de produção é essa que não gera produtos?

Como ponto de partida provisório, sugiro que a crítica produz instabilidade. Uma instabilidade *entre*, na medida em que é fruto de uma *experiência*. Nesse caso, a práxis crítica dessa curadoria aliada a debates, na forma como colocava as coisas em relação – uma pesquisadora que situa o filósofo europeu ao lado da prostituta brasileira, falando após um programa que situa o *mainstream* ao lado marginal – criava novas possibilidades de articulação entre saber e não saber, querer e não querer. Reconfiguração das produções de sentido, reconfiguração das produções de desejo.

Naquele início de década, povoado por uma penetração bem maior dos textos críticos nos debates, quase não se falava em curadoria no campo do cinema. Talvez, porque o que se sobressaía com mais força no ato de programar filmes fosse o gesto **crítico** implícito nas escolhas. A pesquisadora e curadora Amaranta Cesar pensa a “curadoria como uma crítica na práxis, uma prática crítica”. Vale a pena seguir com sua reflexão:

Quando eu falo da instabilidade da crítica, falo de quando a gente está entendendo como nossos parâmetros críticos perpetuam ou contestam desigualdades. Se a gente está, de fato, preocupado com nossos modos de agenciamento de visibilidades e apagamentos – que é o nosso papel de curador –, a gente necessariamente precisa se autocríticar, ter uma dimensão autorreflexiva. Se estou preocupada com meu gesto crítico, eu me coloco, enquanto crítica, em questão também. Aí a crítica deixa de ser esse horizonte que define o que existe

e o que não existe – esse lugar estável do juízo –, para ser o lugar da instabilidade em que o juízo precisa se movimentar, se deslocar, para acolher e responder àquilo que surge. É uma dimensão ética da crítica (CÉSAR, 2018, n.p.).

Se a curadoria perde sua dimensão crítica, vira produto. A curadoria-produto circula como mercadoria qualquer, ou seja, passa a ser precificável, mensurável, em última análise, torna-se objeto estável. A dimensão crítica é aquilo que impede o “lugar estável do juízo” e garante o caráter político da relação com o cinema: coloca os filmes, espectadores e mesmo programadores em crise. O movimento misterioso da chama.

Comecei a pensar a crítica a partir de uma experiência anterior ao texto – a de ver junto e debater –, porque acredito que a crítica só é possível como extensão de uma conversa consciente de corpos e espaços. O texto crítico responde a um campo de articulação preciso. Daí, sua diferença de velocidade em relação, por exemplo, ao texto do pesquisador. O tempo de produção das pesquisas, às vezes, ultrapassa o tempo de existência da vibração dos acontecimentos. É uma conversa mais longa, que responde, sobretudo, a outros textos. Já o crítico, curioso com o movimento da chama, está ainda marcado pelo seu calor – a sala de cinema, a sala de aula, o grupo de estudos, o cineclubes, o bar – e quer fazer com que o seu sopro retorne a esses espaços. A crítica, portanto, pressupõe, ou pelo menos tem o desejo de encontrar, uma coletividade, mesmo que ainda por se fazer. É conversa. Vale lembrar que essa palavra deriva de *conversatio*, do latim, que já significou “viver com, encontrar-se com frequência” e é formada por *com-*, “junto”, mais *vertere*, “virar, voltar-se para”. Crítica: um estar junto em movimento.

Chegando aos textos propriamente ditos, sentia as revistas como um modo de me aproximar ou tomar parte em *conversas* distantes, seja no tempo ou no espaço. Cada vez mais, salta aos olhos a força da dimensão histórica da crítica. Sendo documentos não de objetos, mas das chamadas *experiência*, críticas antigas são capazes de apresentar o passado ainda em movimento. Às vezes, quando vou sozinha à Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), chego a ouvir vozes de debates calorosos de muitas décadas atrás. No entanto,

aqui cabe frisar um ponto fundamental. Essas *conversas* só atravessaram gerações porque se tornaram públicas. O ato de publicar tem a ver com se destinar a esse estar junto em uma comunidade *instável*, capaz de abarcar um fora infinito e desconhecido.

Nesse percurso de pouco mais de uma década, assisti a uma certa derrocada das revistas. Do ponto de vista material, há explicações evidentes. Lá nos 2000 e início de 2010, seus redatores ou tinham perspectivas esparsas de eventualmente serem remunerados em jornais, o que hoje é raríssimo, ou eram pós-graduandos com bolsas de pesquisa mais dignas. Em 2010, o Ministério da Cultura chegou a promover editais de incentivo ao pensamento crítico fomentando a produção de revistas, um deles foi o *Programa Cultura e Pensamento – Revistas Culturais para Publicação*⁷. Com anos sem reajustes, os pesquisadores se tornaram extremamente precarizados, tendo que complementar suas rendas com diversas outras atividades, de modo que o tempo para uma produção voluntária se tornara cada vez mais escasso. Nesse contexto de estrangulamento neoliberal, o ato de publicar, vem sendo substituído pelo ato de postar. Na ausência das revistas, o debate mais intenso se dá pelas redes sociais.

A curiosidade com as palavras nos leva a mais uma indagação. Enquanto publicar significa tornar público, postar significa colocar alguém ou a si próprio em certa posição ou *determinado* local. Será que esse ato é igualmente convidativo à produção de *instabilidade* ou de *conversas* abertas? Assim como a “forma *livro*” ou a “forma *hipertexto*”, mencionadas por Bernardet, a forma “rede-social” é também um fato social com consequências sobre a escrita. A mais evidente é a perda de uma enunciação coletiva. Sem discussão de pauta ou edição, cada indivíduo apresenta por si suas elaborações. Tenho medo da figura do indivíduo enunciador, que posta a crítica no mesmo espaço em que constrói o seu perfil, que ela comece a se sobressair diante do texto. Pode ser enfraquecida, assim, a possibilidade de que a tessitura das palavras forme esse *entre*, nem pertencendo mais ao autor, nem sendo um fruto direto do filme. Se o autor se torna proprietário demais de seu texto,

7. Neste link encontra-se uma breve apresentação do edital: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=64990> [acesso em 27 julho 2022]

será que não se torna igualmente refém de si? Refém de uma suposta coesão desse sujeito que se apresenta, tendo que se re-afirmar a todo o tempo sem a possibilidade de se colocar em crise? Receio que, em alguma medida, a dimensão de *conversa*, cara à crítica, seja esmorecida.

As redes também não são muito propícias à produção de arquivos, uma vez que o eterno rolar dos *feeds* pressupõe uma atenção muito colada ao presente; assim, me pergunto como os leitores do futuro acesarão as *conversas* de agora. Além do mais, a exigência de velocidade muito acelerada, de um texto que precisa provocar um impacto imediato (engajar seguidores, ganhar compartilhamentos e curtidas, etc.) pode diminuir um tanto o esforço de fazer conexões com contextos e tempos históricos distintos, muitas vezes desconhecidos dos seguidores. Muito colado às expectativas de seus pares, é capaz de os críticos acabarem cedendo à tentação de servi-los, perdendo um tanto de sua capacidade produtiva, mencionada anteriormente.

A crítica me parece ser esse grande desejo (e necessidade) de *conversa*. Sendo assim, achei que não poderia terminar sozinha. Reconhecendo que minhas reflexões partem de muitas conversas com o crítico e pesquisador Hermano Callou, não só diretamente, mas também com os rastros de experiências deixados em seus textos, pedi uma contribuição. Nunca tinha percebido antes que o verbo “arrogar”, é anterior à arrogância. Arrogar significa tomar como seu, atribuir a alguém ou a si o direito a algo. Segundo Hermano:

Uma característica importante da crítica é o que podemos chamar de sua *arrogância*. A crítica se arroga um direito, isto é, atribui a si um direito, de tomar a palavra na esfera pública, sem ter tido o seu discurso autorizado por ninguém. O discurso crítico se diferencia do discurso acadêmico, cuja autoridade deriva de seu suposto saber; do discurso dos artistas, cuja autoridade deriva do domínio de um certo *métier*, um saber-fazer que a crítica nem sempre possui; do discurso curatorial, que tem o amparo das instituições, que fala em nome do projeto que assina, quando não das instituições que emprega os curadores. O crítico fala apenas em nome próprio e, ainda assim, o seu discurso não é sobre ele mesmo, porque o crítico acredita, se arroga o direito de acreditar, que as coisas que ele fala podem ir ao encontro dos outros, podem dizer respeito aos outros. O crítico é, simplesmente, um indivíduo qualquer que se arroga o direito de pedir a palavra

na esfera pública e de tomar posição em um certo debate, que escreve para outros indivíduos, eles também, indivíduos quaisquer. A crítica é o momento em que o público conversa com si mesmo, inventa uma maneira de conversar com si mesmo, no campo aberto.⁸

Agradeço a Hermano pois sua formulação permite uma síntese preciosa: a crítica é um direito. Um direito público, frisaria.

Formar comunidade, mas com que roupa?

Esse subtítulo é inspirado no ensaio “A roupa de Raquel de Queiroz – um estudo sem importância”, de Heloísa Buarque de Hollanda, escrito nos anos de 1980, em plena ebulição da terceira onda feminista no Brasil. Heloísa comenta o momento em que uma primeira mulher conquista um lugar na Academia Brasileira de Letras. O acontecimento, segundo a autora, tomou ares de manifestação popular. A Escola de Samba Portela declarou o desejo de se apresentar na tomada de posse, tendo sua presença negada pelo então presidente da Academia com a alegação de que se tratava de “uma cerimônia formal” (HOLLANDA, 2020, n.p.). Ainda assim, a Escola comemorou o feito do lado de fora da Academia, na Avenida Presidente Wilson. O time de futebol Vasco da Gama, reconhecendo a importância dessa conquista de sua torcedora, também tentou participar da comemoração e ofereceu a confecção da vestimenta da futura acadêmica. Diante de toda uma comoção nacional, uma surpreendente questão debatida com intensidade nos jornais da época foi: “qual seria a flexão feminina do fardão” (*idem*)? O ritual de entrada na academia pressupunha o uso dessa vestimenta masculina e uma chegada com um objeto não menos fálico do que uma espada, que representava uma fidelidade heróica à instituição. O texto apresenta várias citações que mostram a grande preocupação de homens intelectuais das letras com qual seria a roupa usada por Raquel em sua entrada na Academia. O único consenso foi a necessidade de dispensar o honroso objeto. Além do humor maravilhoso, esse ensaio é válido para

8. Enviado por e-mail para a autora no dia 8 de julho de 2022 especialmente para a elaboração deste texto.

lembrar como um debate intelectual não é indissociável de uma certa ordem dos corpos⁹.

Mais ou menos no mesmo período em que se revela essa grande hesitação com a entrada de uma mulher branca no debate público, além da recusa de que uma escola de samba pudesse participar de um evento promovido pelos intelectuais acadêmicos, Beatriz Nascimento vive um caso de quase interdição. Percebe-se assim a radicalidade dos diferentes entraves sociais para a participação nos debates cinematográficos. A historiadora, ensaísta e ativista do movimento negro escreve uma crítica do filme *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, no jornal *Opinião*. Sua crítica nota que o roteiro e modo de encenação do filme “reforça o estereótipo do negro dócil passivo e incapaz intelectualmente” (NASCIMENTO, 1976, p.20-21). Beatriz conclui exigindo da obra uma relação crítica com o passado:

“Retira-se um episódio da história do Brasil, coloca-se acriticamente de forma que reforce todos os preconceitos e atira-se ao grande público, entendendo-se que isto é forma de fazer “cultura” popular, extraída da própria tradição e compreensão do fenômeno pelo povo. Mas quem disse, Sr. Diegues, que a tradição e compreensão do fenômeno por esta entidade chamada povo é a mais justa, a mais honesta, a menos preconceituosa? Povo é monolítico e bom na sua essência?”
(*idem*)

O cineasta, incapaz de receber o texto como convite a uma *instabilidade* de seus juízos, refuta Beatriz comparando o seu gesto crítico a um gesto de “censura”. É em reação violenta a esse texto que Cacá Diegues cunha o termo “patrulhas ideológicas”, que ficou amplamente conhecido pela intelectualidade brasileira da década¹⁰.

9. No livro *Feminista, eu? – Literatura, Cinema Novo, MPB* (2022), Heloisa apresenta conversas com diversas cineastas e atrizes que atuaram no cinema brasileiro dos anos 1960 aos 1980. São elas Ana Maria Magalhães, Helena Ignez, Helena Solberg, Vera Figueiredo, Eunice Gutman, Ana Carolina Teixeira Soares, Sandra Werneck, além de citar entrevistas antigas e análises com ou sobre Adélia Sampaio, Norma Bengell, Teresa Trautman, Leila Diniz, Inês Castilho, Rita Moreira entre outras.

10. Tomei conhecimento desta crítica de Beatriz Nascimento e a reação que gerou no debate público no curso *Ebó Ejé: Religiões afrodescendentes no cinema brasileiro ministrado pelo professor, curador e realizador Ewerton Belico em 2020*.

Beatriz estava trilhando um caminho de pesquisa na universidade que foi brutalmente interrompido por feminicídio. Ao observar um cenário que só vem mudando há poucos anos, era fácil perceber que enquanto a história da crítica brasileira moderna e mesmo contemporânea recente era composta por grande maioria masculina, muitas mulheres se estabeleceram com mais força na universidade. Talvez a universidade tenha sido um ambiente mais favorável porque o ato de lecionar ainda está associado ao cuidado, posição tradicional que as estruturas machistas historicamente conferiram ao feminino, tipo: “deixa elas lá com os alunos enquanto nós, homens, fazemos o debate público, decidimos quem perde ou ganha e levantamos as pautas a serem estudadas depois”. Ou, talvez, porque uma certa estrutura mais estável, com concursos públicos, bancas com critérios mais objetivos de seleção e salários fixos, fizesse com que as mulheres (ainda majoritariamente cis brancas de classe média, que nas décadas anteriores tiveram condições para tal) conseguissem se estabelecer com menos vulnerabilidade na docência e na pesquisa universitária.

No campo da realização, a maioria das minhas amigas que se identificam em algum grau com o feminino, seguiu para a arte. Uma rápida passagem pela história da arte brasileira mostra que, apesar de não escapar do machismo estrutural presente em toda sociedade, este tem sido um campo mais favorável à produção feminina. Basta pensar no contraste entre a quantidade de mulheres que compõem o cânone deste campo em relação à história do cinema¹¹. Aliás, me pergunto se investigar a presença das mulheres na história do cinema não passa por interrogar como a produção e o desejo das artistas visuais, no mínimo, dialogou intensamente com o fazer fílmico. Na famosa correspondência entre os artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica, é engraçado ver como Lygia vai tendo notícias do que se passa no cinema a partir das vivências

11. No livro *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (BARROS, 2016) investiga-se a presença de mulheres nas artes visuais no Brasil. A autora nota que, pelo menos até os anos 1990, as obras realizadas por mulheres que pautavam feminismos tendiam a ser marginalizadas, enquanto as que não pautavam encontravam mais espaços de circulação no mercado e na recepção crítica.

e andanças do seu amigo, como se os espaços dedicados ao cinema de então fossem mais permeáveis ao corpo dele.

Certa ocasião, em 1971, Lygia vai à cinemateca do MAM assistir aos filmes dos amigos do amigo e sai instigada com um desejo muito singular de realização, além de proposições críticas que me parecem ainda instigantes. Vale a pena a longa citação:

“Quanto ao seu grupo de lá, foi a gente mais interessante que conheci e adorei. (...) Tanto o Ivan, quanto o Waly, o Torquato, etc. E quanto ao cinema achei o seguinte: a expressão do *wounder grow* (?) é em si a coisa mais importante que está acontecendo em matéria de cinema, pois a realidade toma uma força tão grande que quando se vê a platéia, tribal, não se sabe mais o que é cinema e o que é real. E as pessoas que participam do filme estão lá também: a turma funciona como uma coisa global, e tudo que é precário é importante como nas outras coisas hoje, sejam quais forem, mas há um defeito grave para mim. A linguagem, que deveria ser aberta, é oposta: é fechadíssima e sente-se a personalidade de quem fez o filme, inteira, sem abertura, e os seus problemas de ordem subjetiva. Como fazer com esse cinema uma coisa aberta, que hoje é fundamental, esse é o problema a meu ver. O Ivan, que é cineasta nato, que trabalha com imagens, fez do seu depoimento uma biópsia dele próprio, não dando abertura para quem olha e vê. O que mais gostei foi o primeiro, em que não existe história e nem barra pesada da sua parte. Mas de qualquer modo foi a coisa mais importante que vi ultimamente e pensei até em fazer uma coisa no gênero, só que no meu filme não há filme e a máquina passaria na assistência como se estivesse filmando mas não está, é só para mostrar o que eu chamaria de pensamento mudo da própria linguagem do cinema, que já não existe na realidade”. (CLARK; OITICICA, 1998, p. 192-93)

Não sei ao certo qual filme do Ivan ela estava comentando, mas me vem à cabeça imediatamente uma série de verborragias intermináveis que muitas vezes me afastaram das imagens ultrassensíveis que as acompanhavam. A partir desse fragmento de uma conversa privada, feita por cartas pessoais, entre uma mulher e seu amigo homossexual, me pergunto quantas outras *conversas*, de distintos grupos sociais, poderiam ter impactado de diferentes formas a produção fílmica nacional, com a condição, é evidente, de terem se tornado públicas.

Para terminar com otimismo, apesar do risco de individualização extrema da vida que tende a culminar na diminuição da noção de debate público, sinalizo algumas iniciativas que têm reacendido a chama de coletividade e maior porosidade a relações com histórias e contextos de produção heterogêneos próprios da *forma-revista*. São projetos implicados com a ampliação das vozes e dicções possíveis no debate crítico. A *Revista Verberenas*¹², concebida por Letícia Bispo, Amanda D. e Glênis Cardoso e o projeto *Indeterminações*¹³, concebido por Lorena Rocha e Gabriel Araújo são alguns desses exemplos. Talvez, nas próximas décadas, as revistas possam sobreviver e se reinventar, ampliando a capacidade de promover conversas instáveis e que sustentem a reinvenção da rota dos desejos.

12. <https://www.verberenas.com/>

13. <https://indeterminacoes.com/>

Referências bibliográficas

ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. *Rev Famecos* (Online). Porto Alegre, v. 23, n. 3, 2016.

BARROS, Roberta. Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Relacionarte, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

CÉSAR, Amaranta. “Uma imagem vibra nos sujeitos, libera energia de luta [entrevista concedida a Chico Ludermir]”. *Revista Continente*, 28 mar. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-uma-imagem-vibra-nos-sujeitos--libera-energia-de-luta>. Acesso: 17 jul. 2022.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A roupa de Raquel de Queiroz – um estudo sem importância. In: *Onde é que eu tô?* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

_____. *Feminista, eu? Literatura, Cinema Novo, MPB*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

_____. *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. *Opinião*, n. 206, p. 20-21, 15 out.

1976.

CAPÍTULO 7

Crítica de cinema e *podcast*: diálogo em construção

ISABEL WITTMANN

RAQUEL GOMES

A crítica de cinema nasce da inquietação. A imagem se abre às reflexões. Conforme Edgar Morin:

Escolhi o cinema. Claro, o cinema é uma máquina, uma arte de máquina, uma arte-indústria. Claro, eu fora inspirado pela ideia, já complexa e recursiva, de entender a sociedade com a ajuda do cinema e ao mesmo tempo entender o cinema com a ajuda da sociedade (MORIN, 2014, p.10).

Escolher o cinema e ser escolhida pelo cinema. A inquietação chama o diálogo. O diálogo chama uma nova forma de construir o pensamento e a análise críticos. A crítica de cinema pode ser expressa em muitos formatos e o *podcast* é um deles. *Podcasts* são programas de áudio disponibilizados ao público por meio de um *feed*, acessível em aplicativos e plataformas digitais específicas para a distribuição e consumo de áudio.

A expressão “podcasting” vem da junção do prefixo “pod”, oriundo de iPod (nome do mais popular tocador de mídia digital, fabricado pela empresa norte americana Apple Computer), com o sufixo “casting”, originado da expressão “broadcasting”, transmissão pública e massiva de informações que, quando feita através de ondas eletromagnéticas

de rádio também pode ser chamado de radiodifusão (LUIZ; ASSIS, 2010, p. 1-2).

Apesar da desigualdade digital no Brasil gerar limitação do acesso à *internet* no país, os podcasts têm ganhado cada vez mais espaço e popularidade. Uma pesquisa Ibope, referente a dados coletados em 2019, aponta que dos 120 milhões de internautas no Brasil, 50 milhões já ouviram um *podcast* e 16 milhões são ouvintes fiéis de *podcasts* (REVISTA PIAUÍ, 2019). E na pandemia de COVID-19, vimos a expansão do consumo de conteúdos digitais devido ao isolamento social iniciado em 2020. Segundo Amorim e Araújo (2021), em seu artigo “Como o isolamento social causado pela pandemia de Covid-19 impactou o consumo de *podcasts* no Brasil: uma análise de matérias jornalísticas nacionais”, ao longo do período de quarentena no país, que foi sendo implantada pelos estados em momentos distintos, “observou-se a criação de novos hábitos de audição de *podcasts*”, com o aumento do uso de outros dispositivos além dos *smartphones* e novos horários de pico de audiência registrados pelas plataformas. E, ainda, “novas pessoas passaram a consumir o formato ao serem expostas a ele em função do convívio doméstico com pessoas que habitualmente o consomem” (AMORIM; ARAÚJO, 2021), gerando, assim, um novo público.

Especificamente sobre os temas de interesse de ouvintes, a pesquisa da ABPod (Associação Brasileira de Podcasters), referente ao período 2019-2020, aponta que 42,4% do público de *podcasts* tem preferência por programas na categoria TV e Filmes, 47,6% se interessa por História, 52,3% procura por *podcasts* sobre Ciência e 64,9% tem interesse por cultura *pop*. Verifica-se, então, que o cinema é um assunto preferencial ou pode ser relacionado aos outros assuntos preferenciais de ouvintes de *podcast*. A crítica neste formato alcança uma audiência significativa, ampliando os diálogos e levando o conhecimento sobre a linguagem cinematográfica para mais pessoas.

Mas ocupar esse espaço do áudio significa lidar com muitos desafios do processo. Em termos de logística, é possível dizer que a maior limitação para a crítica de cinema em mídia *podcast* seja a financeira. O que não se difere da realidade da crítica de cinema em texto escrito, pois há

poucos espaços de atuação remunerada em publicações impressas (cada vez mais raras) e publicações *online*. Quando se fala no trabalho com crítica e outros conteúdos sobre cinema, principalmente quando feito de maneira independente, é necessário considerar a remuneração das pessoas profissionais e de que forma o projeto é financeiramente viável, sobretudo na vastidão da *internet*.

Em se tratando especificamente de *podcasts*, soma-se a isso os custos de equipamento e produção. Muitos *podcasts* são realizados com baixíssimo orçamento e resultados satisfatórios, pois é possível gravá-los usando um celular, por exemplo. Mas o comprometimento com o profissionalismo exige investimentos. Para garantir uma melhor qualidade do áudio, aspecto básico de um *podcast* profissional, é preciso que cada participante da gravação tenha um microfone. Este pode ser um microfone simples composto com fone de ouvido, passando por um microfone de lapela, um *headset*, ou até mesmo um microfone de mesa específico para esse tipo de gravação. Cada uma dessas opções representa uma melhoria do resultado final em relação à anterior. Além disso, é necessário que o som seja editado para um produto final e a edição exige técnica e *software* específicos. Caso nenhuma pessoa da equipe (partindo do princípio que seja um *podcast* realizado por uma equipe) saiba fazer a edição, será necessário contratar uma edição terceirizada. Embora a complexidade e o custo sejam menores em comparação a uma produção audiovisual, não devem ser desprezados.

Em relação a esses custos financeiros, existem maneiras de mitigá-los ou eliminá-los, por meio da monetização do conteúdo. As formas tradicionais de anúncios para rádios, como os *spots*, estão entre as mais utilizadas. Também são práticas comuns: os testemunhais (quando os próprios apresentadores falam sobre um produto ou serviço) e a produção de programas temáticos ou patrocinados. Porém, no caso de *podcasts* de crítica de cinema, conteúdos publicitários devem ser incorporados com cautela, jamais se sobrepondo ou interferindo no trabalho crítico sobre algum filme ou série de televisão. Os conteúdos publicitários precisam se adequar à linha editorial do programa, fazendo sentido para as pessoas envolvidas e para o público, e, claro, sem prejuízos éticos. Além da publicidade, outro meio de monetização bastante utilizado é o financiamento

coletivo. Muitas vezes os *podcasts* integram projetos maiores, com *sites* que abarcam críticas em texto escrito, notícias e outros conteúdos. O financiamento coletivo, geralmente, tem contrapartidas para as pessoas apoiadoras, como *newsletters*, participações em sorteios, programas extras, entre outras opções. Dependendo do número de pessoas participantes e do valor arrecadado mensalmente, o financiamento coletivo cobre parcial ou totalmente os custos de produção.

As gravações são realizadas em estúdio ou de forma caseira, mas é possível generalizar que a maioria dos *podcasts* é produzido do segundo modo. O sistema de gravação remoto – em que cada pessoa está em sua casa, com seus próprios equipamentos, e utiliza um *software* adequado para gravar, com a comunicação realizada por meio de programas como *Skype* ou *Discord* – costuma ser o mais utilizado por *podcasters* com audiência pequena ou média. O formato é variável, sendo possível produzi-lo com equipe fixa, equipe fixa com convidados, apresentador solo com convidados ou apresentador sozinho. Essas diversas formações também podem se alternar a cada episódio.

Uma vez definida a formação, as pessoas participantes combinam um dia e um horário para que a gravação seja realizada. E, a não ser em casos especiais, como no de inserções de entrevistas, todo o programa é gravado de uma só vez. Após a etapa de gravação, passa-se para a edição, que pode ser finalizada com a adição de trilha, vinhetas e efeitos sonoros de criação própria ou obtidos em bibliotecas de som disponíveis na *internet*. Mas mesmo que se utilize material sonoro de bibliotecas compartilhadas é preciso demarcar uma identidade sonora para o programa.

Outro desafio enfrentado por pessoas críticas de cinema que escolhem atuar por meio de *podcasts* é a desvalorização da oralidade enquanto produção intelectual. Embora as modalidades oral e escrita sejam variações linguísticas e, portanto, possuam características próprias, a escrita adquiriu valor de superioridade na sociedade, mesmo que tanto a escrita quanto a fala sejam importantes para nossa cultura e expressão. Há ainda uma maior dificuldade de citação de mídias nesse formato, já que as publicações acadêmicas são escritas e para extrair recortes de um texto oral é necessária a sua transcrição.

Em termos criativos, talvez o maior desafio seja analisar imagens sem ter como mostrá-las. Crítica em texto escrito ou em vídeo são formatos em que é possível adicionar *frames* dos filmes, o que reforça a argumentação da pessoa autora. No caso dos *podcasts*, é preciso usar de descrições das cenas, contando com a capacidade imaginativa e de memória visual de quem escuta – o que não deixa de ser um exercício imagético interessante e que se difere da simples ilustração. Por outro lado, o *podcast* tem uma grande vantagem no que diz respeito à concepção crítica: o diálogo.

Para Raquel Gomes (2018 apud GUERRA, 2018), “o *podcast* é um lugar onde fazemos uma crítica dialógica, em que se constrói muito com os outros”. Apesar de haver o trabalho solitário de visionamento da obra, “tudo ganha novas proporções a partir do momento em que se está com outras pessoas, discutindo sobre o filme”. Acontece que a crítica se constrói a partir da conciliação do conhecimento sobre linguagem, do referencial teórico e cinematográfico próprio, além da subjetividade de cada pessoa que a exerce, entrelaçando esses múltiplos elementos em um espaço para reflexões e apontamentos. Quando esse espaço se expressa exclusivamente por meio do texto escrito, o processo criativo, quando não editado por olhos outros que o da pessoa autora, passa por uma construção solitária. Quando se dá por meio do diálogo entre duas ou mais pessoas críticas, a construção se vale da combinação, justamente, de referenciais e subjetividades várias, enriquecendo o resultado final com uma ampliação da discussão sobre as obras analisadas.

Nada mais interessante que a divergência bem argumentada ou a convergência embasada em perspectivas diversas. No entanto, a dificuldade que pode aparecer em gravações com pessoas que não são integrantes da equipe e não estejam acostumadas à mídia diz respeito, justamente, ao equilíbrio dos tempos de fala. A timidez excessiva ou a tendência a longas explicações ficam evidentes em certas gravações e, novamente, cabe à mediação tentar contornar os excessos para mais ou para menos. Nesse sentido, a chave para a qualidade do diálogo é uma mediação equilibrada, que guie a conversa com temas chave e abra espaço para cada participante ter seu tempo de explanação. As discordâncias, caso existam, devem ser argumentadas sem que a discussão

escalone, de forma que as falas se somem, mesmo em oposição. Cabe à pessoa responsável pela mediação orquestrar essa troca. Percebe-se que a crítica de cinema se apresentar como conversa não significa que não haja rigor intelectual. Como criação coletiva, para que seja concretizada como uma discussão organizada, objetiva e produtiva, além dos conhecimentos de cinema, são imprescindíveis habilidades de comunicação oral e de interação de todas as pessoas envolvidas.

Por tudo isso é importante ressaltar que o exercício da escrita não é completamente ausente da prática dialógica dos *podcasts*. Mesmo em conversas gravadas de maneira menos formal, sem uma linha guia, é comum que cada pessoa esquematize seus apontamentos da forma como acontece em outras mídias. A investigação do filme escolhido e posterior elaboração da crítica oral passa pelos mesmos processos de análise e reflexão daqueles de uma expressa por escrito. Mais que isso, muitos *podcasts* são pautados ou roteirizados. A pauta é uma anotação sucinta dos tópicos principais a serem abordados em cada programa, de maneira que o foco da conversa não se perca. O roteiro permite que cada participante expresse de maneira extensa o que deseja falar, organizando réplicas e tréplicas na estrutura de debate. Em ambos os casos deve-se levar em conta que a linguagem escrita é diferente da falada em se tratando de forma. Também, nessas duas maneiras, improvisações são possíveis, mas esses métodos permitem, por meio da elaboração escrita, um *podcast* com debate mais ordenado e focado. Pode-se dizer, portanto, que a escrita da crítica de cinema não é apartada da prática de produzir *podcast*. A experiência de escrita confere maturidade ao *podcast*.

Mas antes do trabalho de mediação e de potencial escrita, é necessário escolher o tema dos programas. Os filmes a serem debatidos podem ser obras antigas ou clássicas, em busca de resgatar certos aspectos históricos ou revisar filmografias com recortes específicos. Também podem ser lançamentos que dialoguem com o *zeitgeist* ou filmes que se encaixem em datas temáticas, conforme detalha Isabel Wittmann (2019, p.174). A escolha deve ser feita sempre pensando na relevância dos debates para as pessoas potencialmente ouvintes. Para tanto, é importante conhecer o perfil de seu público e o seu interesse, o que pode ser feito por meio de enquetes e pesquisas de opinião. Tais pesquisas também são aliadas

na definição da duração ideal para os programas. Essa duração depende dos objetivos de cada *podcast*, podendo variar entre episódios. É preciso lembrar que o tempo não distingue profundidade e superficialidade do conteúdo. Tampouco a capacidade de manter a atenção dos ouvintes deve ser medida apenas por essa métrica. Geralmente, *podcasts* de crítica de cinema do tipo mesa-redonda têm duração em torno de 1h, mas também é possível trabalhar com menos ou mais tempo. Um dos pontos positivos da mídia independente é, justamente, a maior liberdade para tais escolhas editoriais.

A escolha da mídia *podcast* para o desenvolvimento da crítica, por si só, não implica em um aprofundamento predeterminado das análises. A livre duração dos programas, a escolha de pessoas convidadas conhecedoras dos temas e o diálogo construtivo servem ao propósito de aprofundar análises que de outras formas poderiam ser menos elaboradas. Isso com a vantagem da familiaridade que se estabelece com o público, tornando o conteúdo facilmente assimilável. Essa facilidade de assimilação é, inclusive, um aspecto que faz da mídia *podcast* uma ferramenta de boas perspectivas pedagógicas. Conforme Saidelles et al. (2018), o *podcast* como tecnologia educacional se torna motivação para alunos resistentes aos métodos tradicionais de ensino. Dessa forma, a crítica de cinema em *podcast* também serve ao propósito educativo se utilizada como ferramenta complementar para os estudos de cinema e audiovisual ou para os estudos de outras áreas que estejam relacionadas aos debates dos programas, como questões políticas e sociais suscitadas pelas obras em análise.

Assim como a escrita, o *podcast* permite a adição de outras informações, como panoramas de filmografias, contexto de produção e entrevistas. Para uma análise de filmografia é importante uma revisão da linha do tempo das produções realizadas pela pessoa cujo trabalho é tema do programa, seja na direção, roteiro, atuação ou outras funções. E o contexto de produção demanda pesquisa prévia em bibliografia adequada. As entrevistas, por sua vez, pedem uma preparação de roteiro de perguntas abertas, que pode ser alterado durante a gravação conforme as respostas avançam. Todos esses elementos implicam em trabalho adicional de pesquisa e preparação e enriquecem a experiência

de quem ouve o programa, complementando ou contextualizando a análise crítica.

A produção do *podcast* não se encerra em si mesma. É necessário pensar nas ações de dispersão, publicação e divulgação dos programas. Artes e textos para redes sociais, bem como postagens (que podem incluir dados sobre filmes debatidos, datas de estreia, nomes e informações sobre participantes e lista de referências utilizadas para a produção do programa) devem ser planejados com antecedência, visando aumentar o alcance de cada episódio. Esse alcance é também um grande diferencial do *podcast* em relação a outras mídias, já que há maior sensação de proximidade criada entre público e participantes.

É comum a criação de comunidades de ouvintes, que comentam e trocam informações sobre episódios e filmes. As comunidades se expandem para encontros *online* ou presenciais e para outras atividades paralelas, como cineclubes ou grupos de leitura. O *Feito por Elas* e o *Cinematório* são exemplos de podcasts que construíram esse tipo de comunidade. O *Feito Por Elas*, especificamente, possui um grupo no serviço de mensagens *Telegram*, onde ouvintes podem conversar sobre cinema e outros assuntos de seu interesse. Dessa iniciativa se derivou uma segunda, que funciona como um grupo de leitura de livros escritos por mulheres. Além disso, acontecem encontros virtuais mensais com as pessoas que assinam o financiamento coletivo em uma das categorias de apoio e também encontros presenciais abertos para toda a comunidade, em São Paulo, organizados esporadicamente. Já o *Cinematório*, inicialmente também manteve no *Telegram* um grupo aberto, mas este foi substituído por outros dois tipos de interação: um grupo fechado para integrantes do financiamento coletivo e um canal aberto com atualizações de conteúdos do site – e não somente dos podcasts. Há, ainda, um fórum em outra plataforma, a *Orelo*, e também cineclubes virtuais e debates ao vivo que acontecem *online* ou de forma presencial em Belo Horizonte (MG).

Outra diferenciação importante é que, ao contrário da crítica em vídeo, o *podcast* não exige atenção exclusiva e permite que seja levado a diferentes lugares, por meio do *download* ou *streaming* via celular. Isso tornou comum a sua apreciação no transporte coletivo ou durante as

atividades domésticas. O consumo dos programas se adapta, então, à rotina de cada pessoa.

Todas essas trocas e interações conferem à podosfera a característica de comunidade engajada, onde a proximidade entre produtores e audiência é reforçada, amplificando vozes múltiplas em torno do pensamento cinematográfico. É preciso salientar que muitas dessas vozes não são reverberadas pelas mídias tradicionais e hegemônicas com a mesma amplitude que se encontra nesta mídia alternativa. Como mulheres críticas de cinema, nós enfrentamos a dominância masculina do meio ocupando espaços já existentes, mas, principalmente, criando os nossos próprios, incluindo *podcasts*.

O viés criado pelas desigualdades internas à crítica e à podosfera tem impacto significativo, também, na escolha dos filmes a serem criticados e na percepção geral a respeito deles (WITTMANN, 2019, p. 168-169). A definição das pautas comprometida com uma visão voltada à diversidade e inclusão, assim como um processo curatorial, é também uma estratégia, uma atuação que visa reconfigurações dos cânones e dos desvios, do que é tratado como *mainstream* e *underground*, do que é difundido e do que é tido como nicho. Por esse motivo, a produção de *podcasts*, se valendo da ampla distribuição e dos diálogos constantes possibilitados pela *internet*, pode criar espaços de visibilidade para, não só vozes diversas da crítica, como também diferentes cinemas.

O *podcast*, enquanto mídia, é passível de ser realizado em várias configurações, conforme já detalhado: com gravações solo ou em grupo; presenciais ou à distância; em conversas abertas ou roteirizadas. Para a crítica de cinema, se estabelece como um espaço abundante em possibilidades de exploração, com diálogos intra e extraprograma, expandindo percepções e reflexões sobre obras cinematográficas diversas. Ademais, serve à valorização de agentes e profissionais do audiovisual de diferentes épocas e localidades e contribui para a compreensão da cultura, das artes e das humanidades.

Como exemplos de trabalhos de crítica de cinema em formato *podcast* no Brasil, destacam-se alguns projetos. Um deles é o *podcast Cinema em*

Cena, do portal homônimo¹, um dos mais antigos *sites* brasileiros de cinema, fundado em 1997. O *podcast Cinema em Cena* foi encerrado em 2016, mas todos os seus episódios, produzidos desde 2011, encontram-se disponíveis *online*, inclusive tendo recebido uma restauração recente dos arquivos. Durante cinco anos, a equipe do programa foi liderada pelo jornalista e crítico de cinema Renato Silveira e teve as participações de outros profissionais da crítica, como Pablo Villaça, fundador e editor do portal *Cinema em Cena*, Stephania Amaral, Ana Lúcia Andrade, Carlos Quintão, Larissa Padron, entre outros. Isabel Wittmann e Raquel Gomes, autoras do presente artigo, tiveram as suas primeiras experiências com *podcasts* neste programa, sendo que Isabel Wittmann também atuou como colunista do portal e Raquel Gomes foi convidada em episódios específicos. O *podcast Cinema em Cena* tem programas temáticos e debates sobre títulos de destaque da história do cinema, movimentos ou ciclos cinematográficos e filmografias de diretores. Além da qualidade do conteúdo e da participação de professores e pesquisadores da área, chama a atenção o alcance de público, registrando mais de 2 milhões e 300 mil downloads, segundo texto publicado pelo próprio Renato Silveira na página do *podcast*, em setembro de 2021².

O *podcast Cinema na Varanda*, ativo desde o ano de 2016, também se tornou um projeto notável³. A equipe é formada por Chico Fireman, jornalista e crítico de cinema, Michel Simões, editor do *blog Toca do Cinéfilo*, e Tiago Faria, jornalista e crítico de cinema e música. Há, ainda, participações especiais da jornalista Cris Lumi, que também é responsável pela edição do programa. Em episódios semanais, que são divididos em blocos, a equipe conversa sobre os principais lançamentos nos cinemas e no *streaming*, filmes clássicos, mostras e festivais, listas temáticas, além de realizar discussões sobre a indústria ou assuntos relacionados.

Outros projetos consolidados na crítica de cinema são os *podcasts* do *site Cinematório* e do *Feito Por Elas*, já citados anteriormente neste

1. Endereço: <https://cinemaemcena.podbean.com/> [Acesso em 3 agosto 2022]

2. Conferir: <https://cinemaemcena.podbean.com/e/podcast-cinema-em-cena-10-anos-uma-mensagem-para-agradecer-e-celebrar/>. [Acesso em 4 de agosto de 2022]

3. Endereço: <https://cinemavaranda.com/> [Acesso 4 agosto 2022]

texto. Os podcasts do site *Cinematório*⁴ são produzidos semanalmente por Raquel Gomes e Renato Silveira. Fundado em 2003, o site reúne conteúdos de cinema em texto, vídeo, áudio e fotos, sendo que seus podcasts são publicados desde 2016. Eles somam cinco programas diferentes: *Cinematório Café*, *Em Foco*, *De Volta para o Sofá*, *Cinema e Ciência* e *Escolha da Audiência*. O *Cinematório Café* traz debates sobre lançamentos de filmes e séries nos cinemas e *streamings*, entrevistas e cobertura de mostras e festivais; o *Em Foco* traz análises de clássicos e filmografias de cineastas importantes, com professores e pesquisadores da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, ambas da UFMG, além de professores de universidades parceiras; o *De Volta para o Sofá* é dedicado à revisita aos filmes da chamada *Sessão da Tarde* dos anos 1980 e 1990, cuja discussão envolve considerar a nostalgia que estas obras evocam, contrastando-a ou complementando-a com o olhar crítico da atualidade, especialmente quanto às questões de representatividade, discurso e produção; o *Cinema e Ciência* é um programa de divulgação científica em parceria com o MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal, de Belo Horizonte, Minas Gerais; e, por fim, o *Escolha da Audiência* coloca em pauta os filmes que são pedidos diretos das pessoas ouvintes que assinam o financiamento coletivo do *Cinematório*.

O *Feito por Elas* é um projeto que discute e divulga o trabalho das mulheres no cinema, seja na direção, roteirização, atuação ou em outras funções. Criado em 2016, além do podcast, engloba a criação de conteúdo nas redes sociais e no site⁵. A equipe é composta por Isabel Wittmann, Stephania Amaral, Camila Vieira, Rosana Íris e Yasmine Evaristo, cujas formações acadêmicas e experiências profissionais conjugam as áreas do jornalismo, estudos de linguagem, cinema, antropologia do cinema e estudos de gênero. Os episódios do *Feito por Elas* abarcam críticas de filmes e seriados e contextualizações históricas conjugadas a análises de filmografias, além de entrevistas e coberturas de festivais e premiações.

4. O site *Cinematório* foi fundado em 2003, reunindo conteúdos de cinema em texto, vídeo, áudio e fotos. Seus podcasts são publicados desde 2016 e podem ser acessados no endereço: <https://www.cinematario.com.br/categoria/podcasts/> [acesso 4 agosto 2022].

5. Endereço: <https://feitoporelas.com.br/category/podcasts/> [acesso em 4 agosto 2022]

A abrangência das pautas é diversificada, abordando diferentes países, épocas e gêneros cinematográficos, muitas vezes com programas especiais ou temáticos, das pioneiras do cinema às realizadoras contemporâneas.

Em cada um dos *podcasts* mencionados, é possível perceber o trabalho profissional, ético e de embasamento teórico do campo cinematográfico. Tal atuação é de fundamental importância para que a mídia *podcast* se desenvolva cada vez mais como espaço para a produção intelectual, troca de conhecimentos e de reflexão crítica.

Referências bibliográficas

ABPod – Associação Brasileira de Podcasters. *Análise e Resultados PodPesquisa 2019-2020*. Disponível em: <https://www.canva.com/design/DAD2c2rBAPY/view?utm_content=DAD2c2rBAPY&utm_campaign=designshare&utm_medium=embeds&utm_source=link#23>. Acesso em: 25 jun. 2022.

AMORIM, A. L. T.; ARAÚJO, M.J.C.G. Como o isolamento social causado pela pandemia de Covid-19 impactou o consumo de podcasts no Brasil: uma análise de matérias jornalísticas nacionais. *Brazilian Journal of Development*, v.7, n. 3, pp. 25802-25815, mar. 2021. Disponível em: <<https://brazilianjournals.com/ojs/index.php/BRJD/article/view/26323>>. Acesso em: 30 jul. 2022.

GUERRA, Flávia. Crítica de cinema online: Convergência, participação e diálogo. Seminário O Olhar da Crítica Hoje. 44º Festival Sesc Melhores Filmes. São Paulo, 15 de abril de 2018. Disponível em: <<https://melhoresfilmes.sescsp.org.br/critica-de-cinema-online-convergencia-participacao-e-dialogo/>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LUIZ, Lucio; ASSIS, Pablo. O Podcast no Brasil e no Mundo: um caminho para a distribuição de mídias digitais. *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Caxias do Sul, set. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-0302-1.pdf>>. Acesso em: 27 de junho de 2022.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia Sociológica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

QUATRO em cada dez internautas já ouviram podcast no Brasil. *Revista Piauí*, São Paulo, 11 de maio de 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/quatro-em-cada-dez-internautas-ja-ouviam-podcast-no-brasil/>>. Acesso em 25 de jun. 2022.

SAIDELLES, Tiago; MINUZI, Nathalie; BARIN, Cláudia Smaniotto; ARAÚJO, Leila Maria. A utilização do podcast como uma ferramenta inovadora no contexto educacional. In: *Revista Educacional Interdisciplinar*. Ano 7, v. 7, n. 1. Novembro, 2018. Taquara: REDIN,

2018. Disponível em: <<http://seer.faccat.br/index.php/redin/article/view/1143>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

WITTMANN, Isabel. Gênero e Cinema na Rede: O *Feito por Elas* como ferramenta de reflexão. *Áltera*. v. 2, n. 9, p. 155-181. João Pessoa, jul./dez. 2019.

ENTREVISTAS

O campo da crítica

LAÉCIO RICARDO

As entrevistas que seguem visam complementar, desdobrar e acrescentar diferentes olhares para alguns dos temas abordados nos capítulos anteriores, ou introduzir novas questões não contempladas. Como em todo o projeto, visamos reunir aqui um grupo plural de participantes e utilizar o aspecto direto e menos acadêmico do formato para aprofundar outros recortes. Em termos metodológicos, adotamos o seguinte procedimento: as perguntas quase sempre se repetem, excetuando-se algumas que foram formuladas tendo em vista a formação, especificidade, área de interesse do(a) entrevistado(a). O bloco se inicia com Matheus Cartaxo, editor da *Revista Foco* e mestre em Comunicação (UFPE), cujas observações proporcionam uma leitura pertinente sobre ofício da crítica. Camila Vieira, jornalista e doutora em Comunicação (UFRJ), tece considerações importantes sobre as hegemonias ainda presentes no campo da crítica/curadoria (e que precisam ser combatidas, tendo em vista a composição de um campo plural e igualitário no audiovisual). Crítico, curador, roteirista e diretor, Felipe André Silva discorre sobre tais ofícios a partir de sua experiência autodidata, ilustrativa de que o cinema pode prescindir de um aprendizado formal, ao mesmo tempo em que reitera

a importância do diálogo entre a cinefilia e outras atividades artísticas como princípio para renovar a sensibilidade estética e evitar a estagnação criativa. Por fim, temos a participação do veterano Carlos Alberto Mattos, crítico, curador e ensaísta, cujo blog *carmattos* é um espaço respeitado entre os cinéfilos brasileiros. Carlos Alberto partilha conosco sua experiência no campo da crítica, destacando alguns dos desafios que circunscrevem a atividade.

ENTREVISTA

“Entre um extremo e outro, na zona de tensão entre sujeito e objeto, é onde me parece estar localizada este tipo de escrita a que chamamos de crítica”

MATHEUS CARTAXO DOMINGUES

Matheus Cartaxo é crítico de cinema e curador, graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Realizou mestrado no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da mesma instituição, tendo defendido a dissertação *Inferno, purgatório e paraíso em Brian De Palma*, um estudo sobre a obra do cineasta a partir de seus temas, estilo e vigor estético. Desde 2009, atua como editor, redator e tradutor na *Foco – Revista de cinema*, publicação online que em 2017 teve uma antologia impressa lançada em Portugal, pela A.23 Edições e Associação Luzlinar. Também colaborou com artigos e ensaios críticos para outras publicações, como *Estado da Arte* (jornal *O Estado de São Paulo*), *À Pala de Walsh* e *Filmologia*. Em 2019, trabalhou na curadoria da mostra *Perspectivas do cinema português*, cujas sessões aconteceram em São Paulo, Recife, Florianópolis e Curitiba. Atualmente, é curador no serviço de streaming *Lumine* (<https://play.lumine.tv/login>).

1) Para quem escreve o crítico? Para um leitor e eventual espectador da obra, para o diretor, para outro crítico, para si numa tentativa de melhor

elaborar o seu entendimento do filme? Como a tarefa da escrita surge na sua prática crítica – é um trabalho de fácil elaboração ou algo que exige depuração e até algum sofrimento? As ideias despontam já na sessão ou você precisa deixar suas impressões amadurecerem? Você toma notas e reflete pausadamente ou o texto flui num processo natural?

Acredito que a crítica, quando se constitui como um esforço de compreensão do objeto, uma tentativa de rastrear as suas linhas de força, de trazer à consciência o que sem ela permaneceria difuso ou ofuscante, é destinada a qualquer pessoa interessada nisso: um espectador ocasional de filmes, o crítico que busca o diálogo com outros, o diretor que deseja expandir o conhecimento sobre a arte que pratica, ou o próprio escritor, que reconhece na elaboração do texto uma oportunidade de dar forma ao que a obra deixou. Esse processo, no meu caso, costuma ser lento e envolver conversas com amigos, revisões, reescritas ou até mesmo longos intervalos sem mexer no texto. Durante essas etapas, tenho como meta chegar a um hipotético ponto intermediário entre mim e o filme, de modo que o resultado não corresponda nem a um exagero impressionista nem a uma paráfrase redundante da obra, na qual todos os detalhes que a compõem aparecem enumerados. Entre um extremo e outro, na zona de tensão entre sujeito e objeto, é onde me parece estar localizada este tipo de escrita a que chamamos de crítica.

2) O que é imprescindível a um bom texto crítico? Quais as virtudes necessárias a um crítico e quais os defeitos inaceitáveis? Como você avalia, de uma forma geral, a crítica que é feita no Brasil atualmente?

Um crítico que admiro disse uma vez uma frase que se tornou famosa: “Não basta gostar de um filme; é preciso gostar pelos motivos certos”. É evidente que ela dá margem a interpretações polêmicas: afinal, que motivos certos seriam esses? Quem os define? No entanto, creio que essa frase, de autoria de Pierre Rissient, que além de crítico foi cineasta, programador e divulgador da obra de cineastas bastante heterogêneos entre si (como Clint Eastwood, Jane Campion e Abbas Kiarostami), permite outra interpretação, a qual joga luz sobre um aspecto essencial na atividade da crítica: a necessidade de respeitar as características do

objeto em questão. Os assim chamados “motivos certos” seriam, sob essa outra ótica, aqueles que encontram respaldo na obra, nos limites que ela impõe. Do contrário, o crítico pode perder o objeto de vista e passar a reinventá-lo, o que significaria a perda da própria função da crítica, ou melhor, seu deslocamento para outros territórios da escrita: a memória, a crônica, a psicanálise. Como um exemplo, recorro um ensaio de Milan Kundera no qual ele comenta a análise de um professor americano de literatura a respeito de um conto de Ernest Hemingway. A interpretação do professor aproxima o conto de um episódio da biografia do autor, de modo que os personagens são para ele um meio pelo qual Hemingway faz uma espécie de confissão. Porém, Kundera observa: nessa interpretação, as principais características do conto (“seu apsicologismo, a ocultação intencional do passado dos personagens, o caráter não dramático”) não são levadas em conta e, a partir dos seus dados elementares, o professor introduz toda sorte de motivações e explicações nas atitudes dos personagens, abandonando o mistério que Hemingway intencionara, como se inventasse seu próprio conto, “absolutamente desinteressante e todo feito de clichês”. Na contramão desse tipo de atitude, identifico uma virtude necessária ao crítico: a humildade, isto é, ir aos filmes, ouvir o que eles têm a dizer, antes de tomar a palavra, evitando assim submetê-los a uma teoria anterior da qual se depreendem juízos que muitas vezes não correspondem ao que é visto. Essa é uma dificuldade perene para a crítica em todo o mundo, inclusive no Brasil.

3) Com a expansão da internet e a redução na venda dos jornais impressos, a crítica de cinema dos cadernos culturais parece atualmente exaurida. Em contrapartida, no início dos anos 2000, algumas revistas de cunho ensaístico renovaram o ofício no Brasil ao produzir textos mais densos e elaborados, e também não dependentes do “cardápio exibidor” (ou seja, tais revistas articulavam pautas próprias). Já na última década, a crítica parece ter encontrado em formatos como o podcast e em plataformas como YouTube um novo abrigo. Como você observa esta transição, o contexto de emergência das revistas ensaísticas no Brasil e, sobretudo, a ascensão de conteúdos mais focados no manuseio de signos audiovisuais do que no exercício da escrita? E se considerarmos a dinâmica destes novos

canais, como driblar o apelo fácil das postagens que mais entretêm do que informam ou provocam o espectador, postagens quase sempre de olho no anzol monetário e na contabilidade de likes ou de internautas inscritos no canal?

No início dos anos 2000, as revistas online trouxeram uma reoxigenação à crítica de cinema no Brasil, que se encontrava imersa numa lógica jornalística a qual se notava tanto na escolha dos filmes a serem abordados (em geral, eram estreias do circuito, lançamentos em videolocadoras ou exhibições especiais na televisão ou em mostras) como no estilo dos textos (que tinham de se adequar ao público de jornais e revistas não especializadas em cinema). Ao se ver livre desse modelo, as revistas online jogaram luz sobre cineastas, críticos ou temas que não encontravam espaço, e com isso elas chegaram a adquirir por mais de uma década uma centralidade nas discussões de cinema. Hoje, porém, notamos uma diminuição nos números dessas publicações, cujos debates parecem ter migrado para o interior das universidades, em paralelo ao surgimento de outros formatos para praticar a crítica: podcasts, vídeos para o YouTube, vídeos-ensaios, etc. Acredito que todos eles podem trazer boas contribuições, porém há um risco no horizonte: a necessidade de seguir o algoritmo das plataformas pode provocar um retorno à lógica jornalística do início. Isto é: a impregnação pelo que é considerado urgente porque está em alta e gera engajamento ressurge como um obstáculo a ser superado por quem deseja atuar como crítico nesses novos meios.

4) Como você pondera o processo de formação de um(a) crítico(a)? O que é imprescindível neste percurso? Debater-se com a produção canônica, abraçar uma cinefilia igualmente qualitativa e quantitativa? Deve o(a) aspirante buscar ou se inclinar para quais disciplinas e experiências?

Só podemos avançar em direção a novos conhecimentos se absorvemos o que nos antecedeu. Um cânone é a reunião de conhecimentos passados e reflete a importância que determinadas obras tiveram ao longo dos tempos. Quando o tratamos como algo cristalizado, que deve ser repassado mecanicamente de uma geração para outra, ele se torna

improdutivo, mas se o considerarmos como um conjunto de referências a ser constantemente atualizado, expandido, modificado, sua existência passa a ter sentido. Em resumo: o que fazemos com o cânone importa mais do que o ato de conhecê-lo. Como diz um amigo, antes de sermos implacáveis com os objetos, devemos ser implacáveis com nós mesmos. Isso significa: estar atentos aos parâmetros que utilizamos em nossas análises até mesmo para evitar sermos meros ventríloquos de quem conheceu os filmes antes (por mais perspicazes e incontornáveis que sejam suas contribuições). A partir da autorreflexão constante, podemos ter com os filmes uma relação ativa, inventiva, questionadora. Nunca é suficiente recordar: porque o cinema ainda é uma arte nova, sua história está constantemente se refazendo aos nossos olhos, com os filmes do presente jogando outra luz sobre os do passado e vice-versa. Em artes mais antigas, o entendimento sobre a dinâmica envolvendo o cânone é mais consolidado, e por isso pode ser rico ter contato, por exemplo, com a teoria da literatura, uma disciplina capaz de fornecer ideias valiosas para o estudo do cinema também.

5) De que modo a crítica pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a demovê-lo de certo marasmo ou estagnação, ou mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades, esquivas e covardias? Qual a sua responsabilidade neste sentido, tanto política quanto estética? Penso aqui logicamente no caso brasileiro, mas a resposta pode se expandir para um cenário mais amplo.

No senso comum, a crítica ocupa uma posição acessória. A sua importância é reconhecida, mas não a sua necessidade, como se ela, de alguma maneira, pudesse não existir. No entanto, se a crítica, tal como foi dito antes, é um esforço de compreensão dos objetos, aquilo que os torna inteligíveis, depende dela a ordenação do que, na sua ausência, permaneceria como um conjunto amorfo. A crítica é o que retira um filme do continuum onde ele nasce, cede a sua voz para ele, localiza-o no tempo e na história de sua arte, encontra-lhe pares, coloca-o em diálogo com outros, e fazendo tudo isso, cria conhecimentos que permitirão que trabalhos antes inimagináveis sejam feitos. Isso, para mim, constitui a melhor maneira da crítica intervir no meio artístico: fecundando

a sua posterioridade. Quando, por outro lado, a crítica busca intervir adotando uma postura prescritiva, ou seja, outorgando-se a autoridade para legislar acerca de como a arte deve ser e se desenvolver (ainda que baseada nas melhores intenções políticas, éticas ou estéticas), o contrário acontece: as possibilidades diminuem, enquanto o marasmo e a estagnação aumentam diante da falta de surpresas. Nesse caso, a adoção daquela outra postura crítica pode abrir caminhos por onde o potencial da arte volta a se revelar.

6) Com a ascensão do consumo via streaming, creio que a crítica precisa se reeducar para lidar não apenas com este consumo on demand e em espaço doméstico, mas também com as chamadas produções seriadas que turbinam a programação desse mercado e são consumidas com avidez pelos espectadores, superando muitas vezes a ida ao cinema. Como se adaptar a esta transformação (que envolve novos modelos de produção e de circulação)? Deve a crítica cinematográfica abraçar e se debruçar sobre tais produções? Em caso de recusa, não seria uma atitude esnobe ou elitista, que advoga por uma espécie de cinema puro?

Nos primórdios do cinema, era comum utilizar o repertório teórico de outras artes, como a pintura, o teatro ou a literatura, para tratar dos filmes. Com o passar das décadas, houve a descoberta de maneiras de analisá-los em seus próprios termos, levando em consideração as suas particularidades. Talvez algo semelhante aconteça com as séries. Por enquanto, a proximidade entre cinema e séries parece evidente, ao menos entre as séries e o cinema em sua concepção mais convencional, o longa-metragem narrativo feito para a sala de projeção. No entanto, pode chegar o momento em que o formato televisivo se desenvolva de modo totalmente novo (que usos serão feitos da realidade expandida e da interatividade no futuro?), e se constatará com mais firmeza do que é possível perceber hoje em dia que cinema e séries são artes diferentes, e que a metodologia para tratar de uma pode não se adaptar completamente à outra. Inventar uma maneira de abordar as séries para além do “devenir-cinema” comumente identificado nelas é, desde já, um dos desafios da crítica diante dessas produções.

7) Você é editor de uma revista online (Revista Foco) cujo trabalho é revisionista e, ao que me parece, voltado à avaliação e apreciação de diretores pouco conhecidos no Brasil (com a publicação de textos originais e de traduções, dentre outras contribuições). Gostaria que você abordasse um pouco a relevância desta proposta de introdução de um novo repertório e construção de uma cinefilia inédita para o público, ao mesmo tempo em que ela parece se desinteressar pelas produções, digamos, contemporâneas. O cinema contemporâneo, brasileiro e também internacional, não demonstra fecundidade? Ou simplesmente não é o “foco” da publicação, para fazermos uma analogia com o nome da revista? Em outros termos, para quem escrevem os colaboradores da publicação? Como é feita a deliberação das pautas?

A Foco surgiu em 2009, no que pode ser considerada como uma segunda fase da história das revistas online de cinema no Brasil. O grupo que a originou, do qual faço parte, se incomodava em observar o que, aos nossos olhos, consistia num retorno ao modelo jornalístico que havia sido inicialmente deixado para trás. Em termos gerais, a cobertura do circuito comercial e de festivais voltava a ser a linha principal do ambiente crítico, dessa vez com um maior aporte cinéfilo. Se alguns fizeram o elogio desses fatores por uma urgência ou pela capacidade da crítica de intervir mais diretamente no cenário cultural, o que nós vimos foi o lado negativo desse direcionamento: uma uniformização da linguagem, das propostas e das escolhas de autores e uma ênfase na produção contemporânea em comparação com a atenção voltada ao restante da história do cinema. A Foco foi criada como um gesto de contraposição a esse quadro: desejamos pensar a produção cinematográfica como um todo, aproximando o que poderia parecer distante. Temos interesse em buscar conexões, seja entre cineastas antigos e novos, nacionais e estrangeiros ou, mais recentemente, narrativos e experimentais. Isso também orienta a escolha dos textos que compõem as edições: desde o primeiro número há textos de novos colaboradores justapostos a trabalhos de críticos experientes, muitas vezes traduzidos pela primeira vez no Brasil. As edições não possuem uma periodicidade definida, às vezes levam anos para ir ao ar, isso porque mudam bastante de acordo com nossos interesses e inquietações do momento. Espe-

ramos contribuir com a crítica e os interessados nela, mas, em termos pessoais, devo dizer que fazer a Foco é como participar de uma longa investigação, e isso também nos estimula a continuar.

8) Durante muito tempo, os críticos brasileiros vinham de uma formação cineclubista e, não raro, das escolas de Jornalismo. Porém, desde a primeira década do novo século, observamos a criação de inúmeras graduações em Cinema no País. Você acha que, em termos de trabalho crítico e curatorial, a emergência destes cursos representou uma mudança importante, já provoca algum impacto cultural?

Sem a urgência das redações de jornal e a efemeridade dos debates nos cineclubes, a universidade propicia um tipo diferente de visão dos filmes: ali é possível adotar outras perspectivas, com um rigor que naquelas circunstâncias não encontraria muito espaço, fazendo com que novos conhecimentos sobre eles sejam produzidos. Nesse sentido, acredito que o aumento do número de graduações de cinema no Brasil trouxe mudanças já perceptíveis. No entanto, compreendo que elas ainda estão aquém do verdadeiro potencial que a universidade pode desenvolver. Em comparação com outras gerações, a nossa goza de condições superiores para praticar o estudo do cinema. O digital nos deu acesso a filmes e bibliografias num volume inédito, com obras de todos os tipos, países e épocas estando à disposição dos interessados, podendo ser vistas, revistas, esmiuçadas, colocadas em circulação, debatidas em todo o mundo, etc. Se pensarmos em tudo que poderia ser feito, a produção crítica e curatorial produzida neste momento nas universidades ou por quem ali esteve me parece, de maneira geral, conservadora, seja pelo repertório trabalhado ou em termos de metodologia, a qual ainda não me parece ter conseguido aproveitar as teorias de outras disciplinas, como a história, a sociologia e a filosofia, sem perder de vista a pesquisa do cinema propriamente dito.

ENTREVISTA

“A crítica que fica restrita a apenas um lugar dentro do ecossistema do cinema me parece que fracassa logo de saída. A crítica precisa circular”

CAMILA VIEIRA DA SILVA

Camila Vieira é crítica, pesquisadora e curadora de cinema. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Escreve textos críticos na revista eletrônica *Multiplot* e integra o podcast *Feito por Elas*. Desde 2018, faz parte da equipe de curadoria dos festivais da *Universo Produção* (Mostra de Cinema de Tiradentes, CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto e Cine BH – Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte). É coorganizadora do livro “Mulheres Atrás das Câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018”, indicado ao 62º Prêmio Jabuti na categoria Ensaios-Artes, em 2020. É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

1) *Para quem escreve o crítico? Para um leitor e eventual espectador da obra, para o diretor, para outro crítico, para si numa tentativa de melhor elaborar o seu entendimento do filme? Como a tarefa da escrita surge na sua prática crítica – é um trabalho de fácil elaboração ou algo que exige depuração e até algum sofrimento? As idéias despontam já na sessão ou*

você precisa deixar suas impressões amadurecerem? Você toma notas e reflete pausadamente ou o texto flui num processo natural?

É uma excelente pergunta: quando penso sobre a crítica, costumo fazer esse questionamento “para quem escreve o crítico?” Penso a crítica dentro de um lugar de intervenção em diferentes espaços (não só apenas entre espectadores, mas também entre realizadores e críticos). A crítica de cinema que fica restrita a apenas um lugar dentro do ecossistema do cinema me parece que fracassa logo de saída. A crítica precisa circular. No caso da prática escrita da crítica, eu até percebo que muitas vezes a crítica acaba ficando restrita a determinados lugares como um gesto muito solitário. O “textocentrismo” da crítica parece ainda ser um lugar muito solitário. Pensar e fazer crítica em outros formatos que não sejam o texto – por exemplo, podcasts, debates ao vivo, etc – pode deslocar benéficamente a crítica desse lugar tradicionalmente autocrático, voltado para si mesmo. Venho tentando exercer esse outro lugar para a crítica, que não seja apenas o do texto. No entanto, quando me coloco para escrever, prefiro testar outros formatos de textos (o texto em formato de carta é um exemplo), buscando um diálogo maior com o outro. Se é um processo espontâneo ou não, vai depender muito da relação estabelecida com o filme e suas singularidades. Há filmes que exigem que a gente amadureça o pensamento sobre ele, antes de escrever. Outros filmes proporcionam conexões mais diretas e o texto flui mais rápido.

2) O que é imprescindível a um bom texto crítico? Quais as virtudes necessárias a um crítico e quais os defeitos inaceitáveis?

Conseguir reverberar e ter potencial de intervenção tanto com espectadores, quanto com realizadores e outros críticos. É lançar ideias para o presente e conseguir permanecer vivo e pulsante no futuro. Se não consegue, é só elucubração individual.

3) Com a expansão da internet e a redução na venda dos jornais impressos, a crítica de cinema dos cadernos culturais parece atualmente exaurida. Em contrapartida, no início dos anos 2000, algumas revistas de cunho

ensaístico renovaram o ofício no Brasil ao produzir textos mais densos e elaborados, e também não dependentes do “cardápio exibidor” (ou seja, tais revistas articulavam pautas próprias). Já na última década, a crítica parece ter encontrado em formatos como o podcast e em plataformas como YouTube um novo abrigo. Como você observa esta transição, o contexto de emergência das revistas ensaísticas no Brasil e, sobretudo, a ascensão de conteúdos mais focados no manuseio de signos audiovisuais do que no exercício da escrita? E se considerarmos a dinâmica destes novos canais, como driblar o apelo fácil das postagens que mais entretêm do que informam ou provocam o espectador, postagens quase sempre de olho no anzol monetário e na contabilidade de likes ou de internautas inscritos no canal?

Percebo que ainda existe uma visão equivocada e ressentida de que a crítica acabou com o advento das novas mídias ou com a possibilidade de inserção do fazer crítico em outras plataformas – podcasts, youtube, TikTok, etc. É quase como se fosse aquela mesma visão apocalíptica de que o cinema acabaria com o digital. Não consigo defender essa visão ressentida. Não penso que, com o advento das novas mídias, a crítica passou a ficar exclusivamente superficial, imediatista, adepta aos likes e ao mercado. É bom lembrar que, mesmo tradicionalmente com a crítica feita em veículos impressos, também já existia em muitos momentos o vínculo com uma função mercadológica e até superficial – o que dizer das resenhas que se apresentavam como “críticas” e que traziam ali a cotação, a recomendação rápida para o leitor? Não é uma questão de ser entusiasta das novas mídias, mas penso que superficialidades e adesões diretas ao entretenimento e ao mercado podem acontecer tanto na crítica textual quanto na crítica que emerge das novas mídias. A questão que me interessa pensar é: de que maneira é possível fazer crítica de cinema com potencial de intervenção, apesar do formato em que ela é produzida?

4) Como você pondera o processo de formação de um(a) crítico(a)? O que é imprescindível neste percurso? Debater-se com a produção canônica, abraçar uma cinefilia igualmente qualitativa e quantitativa? Deve o(a) aspirante buscar ou se inclinar para quais disciplinas e experiências?

Seria interessante que a formação não ficasse apenas restrita a um saber de cinefilia. Pode até parecer um contrassenso, mas tenho tido cada vez mais a impressão de que o conhecimento sobre cinema não é suficiente para pensar e fazer crítica de cinema. Assim, vejo a necessidade de um conhecimento mais amplo no campo da cultura e de uma articulação de saberes de outras artes que estão conectadas com o cinema. Em outros termos, o cinema por si só não é suficiente para a crítica que se deseja fazer dele ou a partir dele.

5) De que modo a crítica pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a demovê-lo de certo marasmo ou estagnação, ou mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades, esquivas e covardias? Qual a sua responsabilidade neste sentido, tanto política quanto estética? Penso aqui logicamente no caso brasileiro, mas a resposta pode se expandir para um cenário mais amplo.

No geral, percebo que a crítica de cinema no Brasil (e aí pode ser uma sensação geral) aproveita muito pouco os espaços públicos de articulação. Durante os festivais, boa parte das críticas produzidas ficam restritas aos filmes, analisados em suas singularidades, num gesto muito solitário e individual de olhar e analisar as obras, sem qualquer interesse pelo entorno e menos ainda pelo exercício da crítica como intervenção no espaço público. Basta você ir aos debates de festivais de maior porte, como Brasília, Gramado, e você logo percebe que o espaço do debate parece uma coletiva de imprensa. As perguntas são bastante protocolares, dentro de um lugar muito confortável tanto para realizadores e produtores quanto para os críticos. Enfim, há um esvaziamento do pensamento crítico nas coberturas dos festivais. E ainda há outro problema grave: boa parte da crítica está interessada em falar sobre longas-metragens, sobretudo os longas em competição. Há pouco ou quase nenhum interesse em pensar o curta-metragem. E eu sempre digo que o melhor lugar para a gente pensar de fato o que é o cinema brasileiro deveria passar por uma investigação mais séria e aprofundada da história do curta-metragem. Todos os anos a produção de curtas no Brasil é muito vasta; implica uma pluralidade gigantesca de modos de

produção de cinema, de formas de pensar e criar mundos. Se a gente pudesse reescrever a história do cinema brasileiro, ela deveria passar pela história do curta-metragem no Brasil e infelizmente damos pouca atenção ao formato.

6) Os últimos cinco anos testemunharam algumas mudanças e a intensificação de certos debates na prática cinematográfica brasileira, em parte impulsionadas pela crítica. Cito como exemplos: o questionamento de uma hegemonia masculina branca na condução dos principais ofícios no campo da realização, da difusão e da avaliação, e também à frente dos cargos burocráticos de relevo; e a demanda por uma produção mais plural e descentralizada, capaz de possibilitar a grupos outrora minoritários serem os autores das suas próprias narrativas (mulheres, pessoas LGBTQIA+, população negra e indígena). Para alguns, tais mudanças, embora tenham promovido uma politização necessária e estimulado a revisão de desigualdades históricas, também teriam negligenciado o debate estético em benefício das chamadas pautas identitárias (termo que emprego com cautela). Você concorda com este balanço? Como você acompanhou tais discussões e reconfigurações no cinema brasileiro? Nossa crítica se posicionou à altura dos desafios acima expostos?

Sobre essa questão, gosto muito de pensar a partir do texto “Por uma nova cinefilia”, do Girish Shambu. É um texto fundamental para a gente refletir sobre os vícios da cinefilia tanto por críticos, curadores e pesquisadores de cinema. Neste texto, Shambu questiona a velha cinefilia, que instituiu a narrativa hegemônica do amor incondicional ao cinema a partir da defesa de uma certa ideia cristalizada de autoria, da experiência estética de um filme limitada ao prazer da forma. Para a velha cinefilia, o ato de avaliar um filme é central e também o estabelecimento de hierarquias. Por exemplo, uma atividade muito comum da crítica é a elaboração anual de listas (listas de melhores do ano, lista dos melhores filmes de todos os tempos, listas de diretores preferidos). Então haveria sempre um esforço para se definir os critérios de legitimação daquilo que se considera melhor e das obras julgadas como piores. E por essa perspectiva, o crítico seria essa figura iluminada capaz de dizer o que

seria o cinema que vale a pena ser considerado, o cinema “de qualidade”. Porém, no texto, Shambu reivindica uma nova cinefilia, que possa ser mais aberta e que redimensione constantemente seus valores e percepções sobre o cinema, a partir da relação com novos sujeitos que até então não tinham sido considerados e valorizados pela tradição crítica e histórica desta arte. Ele também pensa que a nova cinefilia deve ser um ato de intervenção em um mundo que por si só é desigual. Em outros termos, essa ideia unitária e universal do cinema alavancada pela cinefilia eurocêntrica acaba sendo uma fantasia, uma ficção. Ela só existe como uma prática porque foi imaginada por sujeitos hegemônicos e se impôs como narrativa dominante. Mas o mundo do cinema é muito mais amplo e mais vasto do que essa visão limitada da antiga cinefilia, na qual pelo menos eu fui formada. Outros sujeitos começam a reconfigurar as práticas da cinefilia e, como crítica e curadora, eu me vejo neste constante exercício de desconstrução deste olhar hierárquico. Por exemplo, principalmente no ofício da curadoria, alguns colegas defendem que é necessário ter bagagem, que é necessário ter um olhar treinado. Eu desconfio muito desse tipo de afirmação, porque ela só serve para nos colocar em um lugar confortável do que já conhecemos ou do que supomos conhecer. E na curadoria, é necessário muitas vezes destreinar o olhar, desfazer o olhar de limitações pré-concebidas (e que fazem parte apenas da nossa bagagem). É importante poder se abrir aos filmes que chegam até você e que você facilmente quer descartar, porque é estranho ou fora da curva. Na curadoria, é necessário curar olhares adoecidos por uma percepção muito limitada do que pode ser o cinema.

7) Sua trajetória profissional é marcada também por uma reinvidicação de mais espaço para as mulheres no ofício da crítica, da curadoria e também da realização fílmica. Como você observa hoje o campo cinematográfico, ponderando tais demandas? Haveria menos desigualdades ou elas ainda permanecem? O caso brasileiro, neste sentido, é uma singularidade ou reflete uma realidade comum?

No debate do “cinema feito por mulheres”, é preciso considerar uma complexidade que envolve uma série de variantes. A primeira é que o gesto de explicitar quem realiza (ou o “feito por”) desafia o pensa-

mento naturalizado de que o cinema seja um campo em que diferentes subjetividades teriam inserção igualitária em seus modos de produção. A segunda é considerar quais subjetividades são historicamente invisibilizadas ou ignoradas dentro do que se pensa como noção universal de cinema. Outra variante implica não confundir a noção de “cinema feito por mulheres” com a rápida e fácil adjetivação de um “cinema de mulher”, ou pior, um “cinema feminino”, que sempre cai na armadilha de essencializar os filmes pelo uso problemático da universalização de mulher ou feminino. Enquanto tais variantes precisam ser apontadas, a enunciação de um cinema feito por mulheres busca repensar uma certa escrita hegemônica da história do cinema, em que já não existe mais a dúvida de que mulheres aparecem em menor número nas principais funções criativas da realização cinematográfica, como direção, roteiro e fotografia. Não só no Brasil, mas em uma ampla escala mundial, existe um esforço de reescrita dessa história, principalmente na virada do milênio quando se revigorou o debate público a partir das afirmações identitárias e da necessidade inevitável de escancarar dados que constata a permanência de desigualdades dentro do cinema. Ao mesmo tempo em que a afirmação de um cinema feito por mulheres torna-se estratégia possível para driblar determinados apagamentos incorporados por sistemas hegemônicos, qualquer definição ou categorização também pode ser atrativa para a mão invisível do capitalismo que transforma tudo em mercadoria. Em nome da busca superficial por inclusão, o mercado demonstra-se cada vez mais ávido por contratar mais mulheres nas equipes de filmes e séries, por inserir suas presenças em palestras e seminários e por convidar a fazer parte. A impressão é de que, nos últimos anos, uma quantidade maior de filmes brasileiros dirigidos por mulheres vem sendo realizados e aumentou também a quantidade de mulheres na crítica, mas a pergunta que fica é: de que modo o campo efetivamente se reconfigurou aqui no Brasil? É importante lembrar que os mapeamentos existentes indicam que o perfil hegemônico da cineasta e da crítica brasileira ainda é a mulher branca, de classe média alta, que mora no Sudeste. A sedimentação do campo também continua sendo permeada por diferentes disputas por oportunidades e reivindicações múltiplas de visibilidades heterogêneas.

8) *Com a ascensão do consumo via streaming, creio que a crítica precisa se reeducar para lidar não apenas com este consumo on demand e em espaço doméstico, mas também com as chamadas produções seriadas que turbinam a programação desse mercado e são consumidas com avidez pelos espectadores, superando muitas vezes a ida ao cinema. Como se adaptar a esta transformação (que envolve novos modelos de produção e de circulação)? Deve a crítica cinematográfica abraçar e se debruçar sobre tais produções? Em caso de recusa, não seria uma atitude esnobe ou elitista, que advoga por uma espécie de cinema puro?*

Como tinha falado antes, o cinema não basta por si só. Essa concepção universal do cinema, do purismo da forma, de que tudo o que há fora disso não deve ser levado em conta... Tudo isso são ideias da velha cinefilia! Uma nova cinefilia tem interesse ou, pelo menos, demonstra ser solidária à existência de novas práticas do cinema e do audiovisual, sem estabelecer hierarquias previamente. Estamos vivendo em pleno contexto de uma pandemia que está longe de ser sanada e tivemos que reeducar o nosso olhar para o contato ainda maior com os streamings, os festivais virtuais ou híbridos, os vídeos nos reels ou no TikTok. E o desejo pelo cinema – mesmo que de múltiplas formas – continua existindo, apesar disso. Esse desejo não acabou.

ENTREVISTA

“Ver tantos filmes quanto possível é sempre importante e ler sobre eles é indispensável. Mas olhar o mundo à volta do cinema também. Isso faz um bom crítico e um bom texto”

FELIPE ANDRÉ DA SILVA

Por vezes essa memória me foge, mas minha primeira crítica de cinema foi um texto sobre *Crash*, de Paul Haggis, no jornalzinho interno da escola onde eu estudava. Eu tinha 14 anos. A partir daí trilhei os caminhos que tantas pessoas interessadas em falar de cinema trilham, começando com um blog pessoal e em seguida escrevendo com frequência para o Kinemail, site/newsletter de cinema que tinha um bom alcance aqui em Recife. Curiosamente, apesar dos textos em blog causarem algum impacto, posso dizer que o estabelecimento da minha imagem como crítico se deu no *Facebook*, que em seu período áureo fervia de debates e trocas num nível mais pop, menos acadêmico. Só fui acessar uma área talvez mais séria do universo da crítica quando, em 2020, comecei a colaborar com a revista *Cinética*, uma grande referência para vários da minha geração. Esse foi o período que decidi mudar totalmente minha abordagem crítica para um formato de crônica, de conversa franca sobre o material analisado, o que me levou a fazer as pazes com a escrita, e me tirou da busca por uma forma perfeita e inalcançável. Agora me dedico mais à curadoria e há algum tempo não escrevo. Talvez falte um filme que demande minha opinião.

1) Para quem escreve o crítico? Para um leitor e eventual espectador da obra, para o diretor, para outro crítico, para si numa tentativa de melhor elaborar o seu entendimento do filme? Como a tarefa da escrita surge na sua prática crítica – é um trabalho de fácil elaboração ou algo que exige depuração e até algum sofrimento? As idéias despontam já na sessão ou você precisa deixar suas impressões amadurecerem? Você toma notas e reflete pausadamente ou o texto desponta num processo natural?

Já atravessei uma série de abordagens e proposições a partir dessa questão. Por algum tempo, acreditei que o crítico trabalhava como uma espécie de tradutor, que absorve, decodifica e repassa ao dito grande público o que depreendeu da experiência. Bagagem e referências pessoais entravam nesse trabalho de forma apenas enciclopédica, para estofar o percurso que o texto proporia. Essa visão acompanhou meus anos como “resenhista”, que é o termo que uso para descrever críticos de cinema cuja única função parece ser a de tentar descobrir qual produto está na frente dele e a melhor forma de vendê-lo. Existia aí também algum envaidecimento que começava na fervura do processo, já que estes foram os anos em que, dotado da alcunha de “crítico de cinema”, eu acessava o restrito circuito de cabines de cinema, pré-estreias exclusivas, e lidava também com a pressão subsequente por um produto final, um texto interessante. Existem pessoas que fazem um trabalho sensacional na crítica semanal, dos grandes veículos, mas acredito que só descobri o meu valor como pessoa que fala sobre filmes quando comecei a escrever para mim mesmo, escrever sobre minha experiência mais íntima com o filme e aí sim fazer uma cartografia, não do filme, mas do autor. Passei a fazer crônicas ao invés de críticas, e a me importar um pouco menos com a velocidade do processo, a eficiência, as anotações durante a sessão. A maior parte do jogo era agora entender em que nervo meu e da minha história esse filme, livro, peça, imagem toca, e descrever esse choque.

2) O que é imprescindível a um bom texto crítico? Quais as virtudes necessárias a um crítico e quais os defeitos inaceitáveis?

Existem muitos guias e propostas sobre um fazer crítico eficiente em moldes clássicos, mas acredito que existe sim uma característica funda-

mental no trabalho e no dia a dia de um bom crítico, que é a expansão do olhar para além do cinema. Uma pessoa interessada em comentar criticamente um trabalho audiovisual, ou de qualquer área na verdade, precisa ter no seu arsenal um mínimo conhecimento e interesse por música, artes plásticas, literatura, e tantas outras áreas da criatividade. Num exemplo prático, lembro que quando mais jovem, cometi brevemente o erro de me afundar tão profundamente na cinefilia que deixei de lado a paixão pelos livros, e anos depois, ao retomar esse contato diário com a leitura, notei quase que imediatamente o quão melhor eu conseguia analisar e fisgar pontos de interesse numa narrativa, por exemplo. Ver tantos filmes quanto possível é sempre importante, e ler sobre eles é indispensável. Mas olhar o mundo em volta do cinema também. Isso faz um bom crítico e um bom texto. Pensando fora do espaço das virtudes, eu elencaria como algo problemático apenas um certo desejo juvenil de atacar os cineastas e não as obras. E não falo aqui de ignorar por exemplo a má conduta pública de um artista, se isso for de interesse para o tipo de texto proposto, mas o afã de se sentir observando o trabalho alheio de um degrau acima, de ler o filme a partir de uma possível indisposição com aquele que o criou ou, pior, uma indisposição que não corresponde à realidade (certa vez, um filme meu foi criticado por ser “produto de um realizador burguês”, o que não poderia ser mais distante da realidade). Estamos todos, criadores, criaturas e debatedores, no mesmo nível, já que sem dissenso não existe arte.

3) Com a expansão da internet e a redução na venda dos jornais impressos, a crítica de cinema dos cadernos culturais parece se exaurir, encontrar pouco espaço. Em contrapartida, no início dos anos 2000, algumas revistas de cunho ensaístico renovaram o trabalho crítico no Brasil ao produzir textos não somente mais densos e melhor elaborados, mas também não dependentes do “cardápio exibidor” (ou seja, tais revistas articulavam pautas próprias). Já na última década, a crítica parece ter encontrado em formatos como o podcast e em plataformas como YouTube um novo abrigo. Como você observa esta transição, o contexto de emergência das revistas ensaísticas no Brasil e, sobretudo, a ascensão de conteúdos mais focados no manuseio de signos audiovisuais do que no exercício da escrita?

E se considerarmos a dinâmica destes novos canais, como driblar o apelo fácil das postagens que mais entretêm do que informam ou provocam o espectador, postagens quase sempre de olho no anzol monetário e na contabilidade de likes ou de internautas inscritos no canal?

Apesar de ter grande interesse no tópico, acho um pouco difícil analisá-lo porque no presente momento estou mais distante da feitura e consumo de crítica do que gostaria, mas é possível notar alguns pontos mais urgentes nos lampejos que surgem naturalmente no dia a dia. É fato que a crítica ensaística consolidada nos anos 2000 se tornou ainda mais um produto de nicho, mas acho que dentro de seus espaços ainda acontecem diálogos muito interessantes que escoam de forma direta para a maneira como festivais de cinema se comportam, por exemplo, já que muitos nomes associados a curadoria costumam consumir ou participar ativamente desses espaços. Existe também um movimento muito interessante de uma popularização de um estudo um pouco mais aprofundado de cinema, os cursos livres de pesquisadores e professores competentes que explodiram na internet nos últimos anos e, apesar de muitas vezes proporem abordagens algo cartesianas e convencionais em suas didáticas, formaram alguns grupos de jovens críticos promissores em suas abordagens variadas do cinema, e muitos outros acabam emergindo espontaneamente também (rapidamente consigo lembrar de Rubens Anzolin, Igor Nolasco, André Guerra, Lorena Rocha, Michel Gutwilen e João Pedro Faro, este último tendo inclusive migrado para a realização). Talvez seja essa popularização e abertura do ato da cinefilia que tenha dado uma nova vida às discussões, mas também pode ser ele mesmo o causador de certo afastamento de um debate um pouco mais aprofundado, acadêmico quicá. Não consigo precisar o impacto disso a longo prazo mas, ao menos na internet, nas areias férteis do Letterboxd, os jovens (categoria onde acomodo pessoas de 15 a 30 anos) estão vendo filmes e falando deles com muita energia.

4) De que modo a crítica pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a demovê-lo de certo marasmo ou estagnação, ou mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades, esquivas e covardias? Qual a sua

responsabilidade neste sentido, tanto política quanto estética? Penso aqui logicamente no caso brasileiro, mas a resposta pode se expandir para um cenário mais amplo.

De maneira não exatamente clara, nem mesmo para mim, meu sentimento com relação a esse ponto se confirmou quando, anos atrás, escutei uma fala do Adirley Queirós dizendo, cito em resumo e sem precisão, que a nossa arte era consumida pela classe média e não mudaria o mundo. Acho que a crítica não necessariamente tem um impacto urgente e direto sobre o panorama artístico, mas é um documento vivo essencial para perceber as modulações desse panorama. Por exemplo, quando a ideia de um novíssimo cinema brasileiro é capturada e estabelecida por Cleber Eduardo, as engrenagens criativas desse período já estavam em pleno funcionamento, numa resposta não (ou não exclusivamente) ao aparato crítico da geração anterior, mas à sua proposta de cinema. E foi este mesmo gesto de estabelecer um marco criativo na produção nacional, e falar sobre ela e debatê-la, que criou documentos, mapas para os movimentos seguintes (ainda que, depois do Novíssimo estejamos num período enevoado para nomeações tão definitivas). Proponho essa visão com a humildade de talvez não compreender tão bem os mecanismos da relação estreita entre crítica e realização, e muito porque, como frequentador das duas áreas, noto que é comum na nossa cena essa multiplicidade de aptidões, esses cineastas que também criticam, também programam, também pesquisam. Do meu entrelugar, vejo assim.

5) Como você pondera o processo de formação de um(a) crítico(a)? O que é imprescindível neste percurso? Debater-se com a produção canônica, abraçar uma cinefilia igualmente qualitativa e quantitativa? Deve o(a) aspirante buscar ou se inclinar para quais disciplinas e experiências?

Acho que todo processo de descoberta e exercício cinéfilo pode ser válido mas, um pouco na trilha do que disse antes, não acho que o cinéfilo que pretende seguir o caminho da crítica deva ser um especialista, ou não ainda. Uma boa e potente formação no ato de ver e falar de filmes deve começar da compreensão plena de que O Ano Passado

em *Marienbad* e *Se Eu Fosse Você* são a mesma matéria, são filmes, e ambos, dentro de recortes infinitamente variados, são capazes de render uma boa discussão, um bom texto. Digo que não se deve ser um especialista porque, mesmo que o interesse do indivíduo se limite a um gênero, como o horror por exemplo, ter um conhecimento vasto de dramaturgia e narratividade em todas as outras facetas que o cinema e as artes em geral propõem, vai tornar a fruição desse filme de horror muito mais rica. E digo que não ainda porque o caminho da crítica pode conduzir sim ao da pesquisa, da academia, e não há nada de errado nisso, mas às vezes penso que os críticos excelentes estão para a crítica como os clínicos gerais estão para a medicina, atentos a tudo, sem especialidade. Nesse sentido, não há combo mais fortuito para tentar se exercitar com alguma regularidade do que assistir a um filme, tomar notas sobre ele, sejam elas fluidas naturalmente ou mais exaustivas para a mente, e depois de deixar mapeado para si mesmo o que você tirou dessa fruição, procurar textos, outras visões sobre o filme. Por muito tempo desaconselhei que o crítico lesse material de outro para não ter sua leitura contaminada por outro olhar, mas hoje em dia acredito que uma voz interessante nunca vai perder nada se receber uma nova ideia. O texto cresce e a voz se mantém. No entanto, antes do texto, é preciso ver o filme, e acredito que o cânone está estabelecido por um motivo e uma educação básica de cinema passa por ele, mas vejo muitos jovens com receio de discutir ou debater o contemporâneo por ainda sentir que não tem todas as ferramentas nas mãos, e por isso focam muito nessa alfabetização, assistem somente aquilo que as listas de melhores tem pra oferecer (e há ótimas listas, é claro), mas alternar entre um diretor contemporâneo e aquele filme clássico que foi referência, um curta obscuro do primeiro cinema e o mais recente filme nacional, e assim manter uma pluralidade constante de visões e períodos é essencial, inclusive para que essa educação siga instigante, não se torne uma tarefa somente, não construa um olhar viciado.

6) Por falar em formação, salvo engano você teve um percurso autodidata, sem dependência da academia e de um aprendizado formal. Gostaria

que você avaliasse as vantagens e desvantagens do autodidatismo neste processo.

Penso nesse assunto com certa reticência pois, ao mesmo tempo que uma cinefilia ativa e pesquisadora pode ser, somente ela, a base de ideias e proposições relevantes em crítica e realização, minha experiência particular de não possuir curso superior, seja em cinema ou em qualquer área, sempre me soou como um demérito, como um gatilho muito eficaz para desencadear a famosa síndrome do impostor. É um exemplo bobo, mas sempre sinto que as minibiografias que envio para catálogos e eventos parecem minguadas por não carregar o peso de uma formação nelas. Dito isso, reconheço que demonstrar como o trabalho em cinema é possível mesmo para quem não quer ou não consegue acessar uma formação é gratificante, em certa medida. Todos os meus filmes foram realizados a partir de um interesse comum entre mim e os parceiros e parceiras que conseguia trazer e fazer acreditar na ideia, já que o orçamento era sempre ínfimo ou inexistente, e essa foi uma grande escola sobre como se comportar num set, como ser eficiente, como fazer o filme que você sonha e o filme que é possível se encontrarem. Não há, pelo menos nesse aspecto, escola melhor do que a prática.

7) Há algo no seu exercício da crítica que sempre me pareceu notável: o entendimento deste ofício como um gesto de coragem e de autonomia. Em outros termos, o crítico é um termômetro avaliativo, mas ele não deve se esquivar de tensionar o campo quando julgar necessário. Gostaria que você falasse um pouco sobre esta virtude, cuja prática não é fácil, já que, por vezes, ela pode afetar sensibilidades que não aceitam ser questionadas. Por falar nisso, como você avalia a nossa crítica em termos de autonomia? Ela se manifesta devidamente, sem se omitir dos debates necessários, ou prefere ser complacente para preservar certos vínculos e até privilégios?

Demorei muito tempo para entender que a abordagem que eu escolhi dentro do meu percurso durante boa parte dos anos de 2010 era vista como performance, deboche, veneno, e tantas outras leituras. Para contextualizar: enquanto o Facebook ainda era uma ferramenta bastante relevante, foi nele que eu, e todos da minha geração, divulgamos nossas

conversas, nossos trabalhos dentro da crítica. No entanto, eu sempre tive uma abordagem que era vista como informal, direta, e que não se furtava de falar mal de filmes brasileiros, em especial filmes locais, pernambucanos, o que me levou a ter certa fama (mas não o respeito) de ser um crítico ferrenho. Durante essa minha educação autodidata aprendi que o realizador não comenta críticas, ele não rebate ideias sobre seu filme fora de um espaço de debate, por exemplo, exceto quando a crítica traz um ataque pessoal, uma inverdade, e por isso me choca ver que até hoje existem realizadores tão veteranos quanto mimados, esperneando e reunindo asseclas para protestar contra uma crítica negativa. Talvez eu tenha perdido a batalha por ter iniciado o processo de afastamento da crítica justamente por conta de pessoas com o ego inflado e os ataques delas, mas é também por isso que não aceitava esse lugar de “agitador”. Particularmente, não sentia que fazia nada além do comum; eram os egos que me liam que estavam descalibrados.

8) O seu percurso porta outra peculiaridade: alguém que migrou da cinefilia e do cineclube para a crítica cinematográfica e a curadoria, e posteriormente para a realização filmica, de uma forma bastante autoral e independente (uma produção que atesta criatividade, sem necessariamente depender de recursos oficiais). Gostaria que você ponderasse a sua trajetória e este curto-circuito que implica uma espécie de retroalimentação: em que medida a experiência com o cineclube foi importante na tua formação como crítico e curador, e juntamente com esses dois ofícios contribuiu para o seu envolvimento com a realização (roteirização e direção)?

Anteriormente comentei um certo pesar por não ter tido uma formação acadêmica, mas creio que isso foi compensado pelo contato com excelentes professores em espaços variados. Ainda no ensino médio, tive uma professora de literatura que também era cinéfila; ela propôs a mim que criássemos juntos um cineclube dentro da escola. Essa foi, guardadas as proporções, minha primeira experiência com curadoria. Outros professores importantes foram todas as pessoas que compunham o cineclube Dissenso, espaço de exibição e discussão que acontecia semanalmente dentro do Cinema da Fundação (em Recife), e formou toda uma

geração de cinéfilos. A experiência de não somente ver e ler sobre filmes, mas acompanhar debates acalorados sobre seus pormenores era algo tão valioso que, embora eu não conseguisse mensurar naquele momento, se mostrou definitivamente valiosa quando comecei a realizar. Parece contraproducente pensar seus próprios processos criativos a partir da observação do que não fazer, mas tantas obras interessantes são criadas contra algo, em resposta a algo, e muito do que não levei para os meus filmes foi o que a crítica e o debate me alertaram sobre. Talvez hoje, por estar afastado da crítica e um pouco mais próximo da curadoria, a maneira como filtro e reutilizo as referências tenha mudado, tenha se tornado mais aditiva do que reativa, mas não deixa de ser um produto dessas experiências, a de ver filmes, pensar e falar sobre eles, fazê-los, combiná-los em conjuntos. Quem quer investigar cinema precisa tentar tudo, pelo menos uma vez.

ENTREVISTA

“Procuo escrever com clareza, sem erros de português, com uma possível elegância, e ser o menos óbvio e reiterativo possível. Acho que a crítica deve ao menos aspirar a ser um gênero literário”

CARLOS ALBERTO MATTOS

Estudante de Jornalismo na UFF e cinéfilo desde criança, comecei a escrever sobre cinema em trabalhos da universidade entre 1976 e 1977. Em 1978, estreei como crítico do jornal *Tribuna da Imprensa*, onde colaborei por seis anos. Em seguida, publiquei minhas críticas no *Jornal do Brasil*, *O Pasquim*, revista *IstoÉ*, *O Estado de São Paulo*, *O Globo* e no site *NO*, pioneiro na imprensa digital. Fui um dos fundadores da revista *Cinemas* e editor da revista *Filme Cultura*, quando editada pela Funarte/CTAV. Entre 1989 e 1997, fui programador de cinema e vídeo e depois coordenador de artes do CCBB-Rio. Criei e mantive, entre 2006 e 2008, no portal *O Globo*, o *DocBlog*, primeiro espaço regular e especializado em documentários da internet brasileira. Presidi a *Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro* e participei do júri da crítica nos festivais de Veneza, Berlim, Moscou, Istambul, Amsterdã, Havana e Mumbai, entre outros. Sou autor de livros sobre os cineastas brasileiros Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho, Carla Camurati, Jorge Bodanzky, Maurice Capovilla, Vladimir Carvalho e Mario Carneiro, além do volume *Cinema de Fato – Anotações sobre Documentário* e dos sites-livro *Paisagens do Fim* e *Cinema Contra o Golpe*. Dirigi para o Canal Brasil o programa *Jurandyr*

Noronha – Tesouros Quase Perdidos e apresentei as séries *Faróis do Cinema* e *Do Fundo do Baú*. Fui curador de diversas mostras e do seminário *Na Real Virtual* sobre documentários brasileiros. Atualmente, mantenho o blog *carmattos* (<https://carmattos.com/>) e publico no portal Brasil 247.

1) Para quem escreve o crítico? Para um leitor e eventual espectador da obra, para o diretor, para outro crítico, para si numa tentativa de melhor elaborar o seu entendimento do filme? Como a tarefa da escrita surge na sua prática crítica – é um trabalho de fácil elaboração ou algo que exige depuração e até algum sofrimento? As idéias despontam já na sessão ou você precisa deixar suas impressões amadurecerem? Você toma notas e reflete pausadamente ou o texto flui num processo natural?

Posso dizer que escrevo para quase todos esses destinatários ao mesmo tempo, mas com uma certa hierarquia. Primeiramente, escrevo para outros espectadores com o intuito de aproximá-los da obra a partir do que ela (a obra) me diz. Em seguida, escrevo para mim mesmo como forma de melhor compreender o filme e dele manter uma memória registrada contra o meu próprio esquecimento. Por fim, no caso de filmes brasileiros ou de diretores próximos, tenho em mente que o realizador poderá ter acesso ao texto e interagir com ele, seja abertamente, seja no íntimo de sua reflexão. Só não penso mesmo em escrever para outros críticos. Quanto à escrita, a prática da crítica nunca foi para mim um sofrimento. Já foi mais trabalhosa, isto sim, na medida em que eu ainda não tinha o traquejo de hoje (44 anos depois de começar) e talvez me exigisse adaptar-me às limitações dos veículos. Atualmente, escrevo com total liberdade em todos os aspectos, já que não tenho vínculo profissional. Escolho os filmes que quero resenhar e o faço de maneira simples e direta. Sobre o processo em si, costumo tomar notas telegráficas enquanto assisto aos filmes: palavras-chave que me lembrem detalhes, impressões e observações sobre a história, o estilo, questões técnicas, etc. Logo que acabo de ver o filme, releio essas notas e parto já para a escrita. Preciso ter o filme ainda quente na memória, já que o texto é uma resposta imediata e visceral a ele. Escolho uma via

de entrada para iniciar o texto (uma curiosidade, uma frase dita por alguém, uma cena, uma observação externa, o que seja) e daí se segue um processo natural de desdobramentos e cobertura dos aspectos que julgo mais interessantes.

2) O que é imprescindível a um bom texto crítico? Quais as virtudes necessárias a um crítico e quais os defeitos inaceitáveis?

Essas são perguntas recorrentes sobre a crítica – e sempre complicadas de responder. Pois há diversas escalas de texto crítico: o acadêmico, o ensaístico, o apreciativo, a orientação de consumo. Particularmente, creio que o meu trabalho se situa entre o nível ensaístico e o apreciativo. Não tenho uma receita para ninguém, a não ser para mim mesmo. Procuo escrever com clareza, sem erros de português, com uma possível elegância, e ser o menos óbvio e reiterativo possível. Acho que a crítica deve ao menos aspirar a ser um gênero literário. Tento, antes de mais nada, compreender a proposta do filme e apreciá-lo em conformidade com essa proposta. Ou rejeitar a proposta, se for o caso. Sempre que possível, estabeleço relações do filme com a cultura cinematográfica, a história do cinema e a obra do respectivo diretor. Atendo-me tanto às questões temáticas que o filme levanta, quanto à forma como ele conduz sua narrativa, a *mise-en-scène* visual e sonora, as atuações do elenco, etc. Gosto de destacar singularidades e coisas que me surpreenderam ao vê-lo. Defeitos inaceitáveis? Erros de informação e de gramática, texto truncado, erudição postiça, hermetismos que se pretendem passar por erudição, cobranças que extrapolam a proposta do filme, ataques grosseiros no lugar da crítica pertinente e fundamentada.

3) Com a expansão da internet e a redução na venda dos jornais impressos, a crítica de cinema dos cadernos culturais parece atualmente exaurida. Em contrapartida, no início dos anos 2000, algumas revistas de cunho ensaístico renovaram o ofício no Brasil ao produzir textos mais densos e elaborados, e também não dependentes do “cardápio exibidor” (ou seja, tais revistas articulavam pautas próprias). Já na última década, a crítica parece ter encontrado em formatos como o podcast e em plataformas como

YouTube um novo abrigo. Como você observa esta transição, o contexto de emergência das revistas ensaísticas no Brasil e, sobretudo, a ascensão de conteúdos mais focados no manuseio de signos audiovisuais do que no exercício da escrita? E se considerarmos a dinâmica destes novos canais, como driblar o apelo fácil das postagens que mais entretêm do que informam ou provocam o espectador, postagens quase sempre de olho no anzol monetário e na contabilidade de likes ou de internautas inscritos no canal?

Todos esses fenômenos que você cita afetam não somente a crítica, mas toda a produção cultural contemporânea. Os suportes tradicionais do cinema, TV, imprensa, música e literatura perderam espaço para os suportes digitais e virtuais. Com a crítica não haveria de ser diferente. O surgimento de revistas eletrônicas como *Contracampo* e *Cinética* trouxe novo fôlego ao exercício da crítica e exerceu forte influência sobre críticos jovens, especialmente advindos do meio acadêmico. Essa nova crítica se coadunou com um novo (“novíssimo”?) cinema brasileiro e com novas formas de circulação e valoração de filmes (*Mostra de Tiradentes*, *Semana dos Realizadores*, etc). No entanto, esses veículos tiveram vida relativamente curta por motivos que não posso aprofundar. De qualquer forma, enxergo um certo desgaste pela forma intrincada da escrita, que acabou circunscrevendo seu público a um gueto. No que diz respeito à crítica falada (podcast ou vídeos), tudo depende da qualidade do emissor. Muito do que vemos é a mera expressão de uma vaidade amadorística, que confunde análise com entretenimento. Lamento que a crítica “audiovisual” geralmente se esgote no comentário ligeiro, deixando de explorar as potencialidades desse meio. Uma crítica de análise visual seria muito bem-vinda. Em outros tempos, quando não havia interatividade tão concreta, o crítico atirava sua garrafa ao mar e esperava que alguém a colhesse. Hoje os nichos são mais fechados e a espera por reações (quando não por monetização) passa a fazer parte do jogo. Uma dinâmica que democratiza o exercício crítico e ao mesmo tempo o desprofissionaliza, requerendo portanto outras formas de remuneração, econômica ou não.

4) Como você pondera o processo de formação de um(a) crítico(a)? O que é imprescindível neste percurso? Debater-se com a produção canônica, abraçar uma cinefilia igualmente qualitativa e quantitativa? Deve o(a) aspirante buscar ou se inclinar para quais disciplinas e experiências?

Embora haja cada vez mais cursos e oficinas, não existe propriamente uma escola para críticos. Estes se formam nos estudos de cinema da academia, no jornalismo ou diretamente na cinefilia. Neste percurso, julgo que o mais importante é fazer boas leituras de teoria do cinema e da produção de grandes críticos; conhecer o básico da história do cinema e da história geral, ter noções de estética e de política. Além disso, ver as obras fundamentais de cada época na medida do possível e apurar a qualidade do texto. Sim, também pesquisar sempre e muito. Ninguém conhece nada de antemão. O que sabemos hoje é basicamente o que outros já aprenderam antes de nós. Então vamos a eles!

5) De que modo a crítica pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a demovê-lo de certo marasmo ou estagnação, ou mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades, esquivas e covardias? Qual a sua responsabilidade neste sentido, tanto política quanto estética? Penso aqui logicamente no caso brasileiro, mas a resposta pode se expandir para um cenário mais amplo.

Já houve um tempo em que a crítica era temida, odiada, bajulada e, sobretudo, aguardada pelos criadores do cinema. Hoje não é mais assim. As opiniões e os opinadores explodiram numa galáxia infinita, o que relativizou muito o peso de cada opinião. Ainda assim, creio que o ofício do crítico continua a se fazer necessário para criar uma esfera de apreciação mais categorizada, mesmo que não mais olímpica como até os anos de 1970. No meu caso, eu me sinto responsável por fornecer um pensamento coerente a respeito dos filmes que vejo. Assim como procuro chamar atenção para o que me parece criativo e importante, também aponto o que me chega como pasteurização, engodo ou estultice. Nisso não faço distinção entre filmes brasileiros e estrangeiros. Logicamente, tenho consciência de que minhas palavras a respeito de um filme brasileiro têm muito mais chance de chegar aos criadores da

obra do que em relação a filmes internacionais. Isso implica um sutil aumento na responsabilidade, mas não altera os valores que considero na apreciação de um trabalho.

6) Com a ascensão do consumo via streaming, creio que a crítica precisa se reeducar para lidar não apenas com este consumo on demand e em espaço doméstico, mas também com as chamadas produções seriadas que turbinam a programação desse mercado e são consumidas com avidez pelos espectadores, superando muitas vezes a ida ao cinema. Como se adaptar a esta transformação (que envolve novos modelos de produção e de circulação)? Deve a crítica cinematográfica abraçar e se debruçar sobre tais produções? Em caso de recusa, não seria uma atitude esnobe ou elitista, que advoga por uma espécie de cinema puro?

Se formos pensar com rigor, chegaremos à conclusão de que a crítica cinematográfica se torna cada vez menos influente junto ao mercado de consumo. Ela resiste basicamente por um capricho da imprensa (impresa ou eletrônica) e pelo desejo de muitos cinéfilos e estudiosos de se expressarem publicamente. Mas o mercado se sustenta mais pela publicidade e as forças da distribuição e da canalização. Sobre as questões que você pontua, as séries têm sido bastante prestigiadas por consumidores e por muitos críticos, mas curiosamente não existe ainda uma prática massiva de crítica de séries. O formato, de certa maneira, dificulta análises imediatas devido a sua forma de expansão no tempo, assim como as novelas de TV. Por outro lado, que eu saiba, inexitem parâmetros e técnicas adequadas a uma análise criteriosa dessa produção. Encontramos mais opiniões isoladas do que propriamente críticas formais. De minha parte, até hoje não abracei esse fenômeno por uma questão de preferência pessoal. Não tenho paciência para ver temporadas inteiras de uma série, embora saiba, pela apreciação de terceiros, que há muita qualidade ali. Eu simplesmente prefiro assistir a cinco longas-metragens em lugar de dedicar 10 horas a uma única série. Não creio que haja uma “pureza” especial no filme de curta, média ou longa-metragem. Trata-se de uma simples questão de hábito e de administração do meu tempo.

7) Acompanho com alguma regularidade o seu trabalho, desde sua contribuição em O Globo até o atual blog Carmattos. E sempre foi evidente o seu interesse crítico, e também como pesquisador, pelo documentário, campo por vezes marginalizado no cinema. Neste sentido, o que muda, em termos de trabalho crítico, quando o campo de especulação intelectual é o documentário? Como se posicionar para enfrentar analiticamente um documentário?

Gostei da expressão “enfrentar analiticamente um documentário”. Isso pressupõe um nível maior de dificuldade em relação à crítica dos filmes de ficção. Não penso assim. Mas concordo que existem demandas específicas no trato com esse tipo de cinema. Meu interesse especial pelos documentários surgiu nos anos de 1990, quando me envolvi na criação do Festival É Tudo Verdade. Desde então, tenho procurado dividir minha atenção crítica entre documentários e ficções. Não só por ser um campo, à época, marginalizado, mas também e principalmente por meu grande interesse na relação entre cinema e realidade. Bem, ao “enfrentar” um documentário, sinto a necessidade de não ser absorvido pelo tema – atração irresistível! –, mas analisar também a forma como o filme trata esse tema, as estratégias usadas para captação e representação do real. Tal como a ficção, o documentário tem forma, estilo, escolhas e muito de invenção. É uma construção como outra qualquer no cinema, embora com a diferença fundamental de que lida com fatos e pessoas de verdade. Há nisso um teor de responsabilidade que precisa ser levado em conta. Ética e estética caminham juntas, por mais criativa que seja a abordagem. Meu interesse por essa modalidade de cinema me levou a estender meu trabalho crítico ao campo da pesquisa sobre alguns documentaristas brasileiros, o que resultou em livros. Da mesma forma, realizei com Beбето Abrantes a curadoria de três ciclos de seminários “Na Real_Virtual” sobre o documentário brasileiro moderno e contemporâneo. Este é um campo extremamente fértil de estudo, sobre o qual alguns grandes críticos e estudiosos já se debruçaram, entre eles Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Amir Labaki, Fernão Pessoa Ramos, Marcius Freire e Consuelo Lins.

8) *Embora privilegie um campo um pouco marginalizado, você encontra bom retorno e interlocução dos seus leitores? Em outros termos, o leitor interessado em críticas cinematográficas manifesta interesse pelo documentário?*

O retorno e a interlocução frequentes se dão em pequena escala, dentro de um círculo mais ou menos restrito. Alguns documentários mais midiáticos logram romper essa bolha, especialmente os filmes de teor político a partir de 2013. Ou nos casos singulares das obras de Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e, em certa medida, Silvio Tendler, que amealharam um contingente de admiradores para além do habitual em documentários. Talvez por eu ter uma certa reputação nesse campo, posso dizer que os leitores do meu blog e dos meus livros se interessam por documentários em proporção superior à média dos espectadores de cinema. Esta é uma posição conquistada ao longo do tempo, mas numa dimensão modesta, que não se compara ao público leitor dos críticos mais festejados.

9) *Há algum tempo, creio, você estabeleceu o seu campo de atuação prioritariamente na Internet, seguindo uma tendência incontornável. Pensando em termos materiais, e nos aspirantes ao ofício da crítica, é possível sobreviver financeiramente apenas com esta profissão? Você também é pesquisador, com um volume de publicações considerável, mas a crítica é a sua atividade principal? E por falar em migração para Internet, vi que você dispõe de um canal no YouTube, mas com poucos inscritos e apenas alguns vídeos disponibilizados. A janela dessa plataforma e as possibilidades de monetização não lhe atraem ou você deseja adentrar mais nesse formato da crítica?*

Minha passagem para a internet se deu mais por incompatibilidade política com a mídia corporativa do que por qualquer outro motivo. Decidi me manter independente no meu blog e colaborando para veículos de perfil progressista. Em nenhum momento da minha carreira de crítico, dependi financeiramente desse ofício. Fui bancário, jornalista e gestor cultural no âmbito do Banco do Brasil e do CCBB. Assim como eu, não creio que o trabalho na crítica seja suficiente para sustentar a

vida de ninguém. Muitos colegas críticos são empregados de jornais e exercem funções de jornalismo em paralelo. Outros são professores, gestores culturais, profissionais liberais, etc. A crítica é apenas parte do seu trabalho, quase uma espécie de hobby mal remunerado ou não remunerado de todo. Já a minha atuação como pesquisador tem sido uma extensão do meu envolvimento com os filmes e seus diretores. Nesse ponto, as atividades de crítico, pesquisador e curador costumam se confundir e interagir mutuamente. Sobre a última questão, não alimento ambições especiais quanto a minha presença em plataformas de vídeo. Meu canal no Youtube apenas reúne lives e gravações de eventos dos quais participei, mas não alimento expectativas de explorá-lo para além disso. No Vimeo costumo publicar meus vídeos de viagem, editados por mim, um hobby que cultivo com muito prazer (<https://vimeo.com/showcase/5083352>).

II

A atividade curatorial

CAPÍTULO 8

Para um glossário sobre curadoria

MOACIR DOS ANJOS

O termo curadoria, no campo das artes visuais, possui duas principais acepções. A primeira abrange as ações, desenvolvidas por profissionais de museus, necessárias à conservação, contextualização, ampliação e exibição de acervos. Essas ações são desempenhadas por equipes multidisciplinares de composição variável, mas frequentemente incluindo museólogos, restauradores e historiadores, sendo coordenadas pelos curadores dos museus. A segunda acepção de curadoria está associada, por sua vez, às atividades de profissionais que, pertencentes ou não aos quadros funcionais de museus, selecionam obras de origem diversa e com elas organizam exposições temáticas ou monográficas por um período determinado de tempo. Enquanto a curadoria como atividade museológica se confunde com a origem, no final do século 18, do museu como instituição, a curadoria como atividade de articulação provisória entre obras distintas (pertencentes ou não a acervos de instituições museológicas) se torna prática recorrente apenas no final da década de 1960. A disseminação da prática curatorial a partir desse período pode ser entendida como uma busca, empreendida por seus propositores, de criação de significados (mesmo que contingentes) para

uma produção artística que rapidamente se distanciava das convenções historiográficas e teóricas em que se assentava o desempenho daquele ofício em museus.¹

É sobre esta segunda e mais popularizada acepção de curadoria, desempenhada por profissionais oriundos de campos disciplinares diversos – da história da arte à filosofia, da antropologia à economia, da educação à prática artística, do cinema à ciência política, entre outros mais – que se seguem dois conjuntos de anotações entre tantos outros possíveis, considerando a natureza transversal da questão. Como se fossem duas entradas de um glossário incompleto e parcial sobre o assunto. Na primeira delas, será discutido em que sentido curadorias de arte estão necessariamente vinculadas ao ambiente social e político no qual se inserem ou sobre o qual se debruçam. Mais ainda: como proposições expositivas podem contestar contextos de vida específicos, assumindo ativamente a dimensão política que possuem. Na segunda entrada desse inacabado glossário, serão apresentados aspectos centrais à prática curatorial e como eles são afetados pela presença crescente de imagens em movimento (vídeos e filmes) nas exposições. Presença que, aqui chamada de “cinema de exposição”, põe desafios novos àquela atividade, forçando-a a inventar novos dispositivos de atuação.

Curadoria e representação

Curadorias de arte não são feitas em tempos ou lugares quaisquer. Não remetem a objetos, gentes ou lugares indistintos. São práticas de *representação* que articulam e dão a ver, a qualquer um, um conjunto de pinturas, instalações, filmes, músicas, esculturas, coreografias, vídeos, poemas, fotografias, desenhos, performances ou outros meios expressivos, todos produzidas em conjunturas precisas. Curadoria é, portanto,

1. Entre os primeiros praticantes do que se convencionou chamar curadoria independente – realizada por profissionais que não atuavam como curadores em museus – destaca-se o suíço Harald Szeemann, organizador da mostra *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, realizada no Kunsthalle de Berna, Suíça, em 1969. No Brasil, as edições da Bienal de São Paulo de 1981 e 1983, organizadas por Walter Zanini, estão entre as primeiras exposições a refletir esse estado de incerteza ao apresentar as obras selecionadas por afinidades de linguagens, e não por proximidades estilísticas ou procedência geográfica.

prática de representação que aproxima, em um determinado contexto, outras práticas de representação – *equivalentes sensíveis* de uma determinada realidade, usualmente criadas por artistas. Equivalentes sensíveis que, embora sejam expressões de entendimento singular do mundo, nem sempre são explicitados como tal, ou construídos de modo consciente por quem os cria, embora sempre deixem transparecer – como vestígios ou rastros – os ambientes sociais, políticos, históricos e geográficos em que foram criados.

Talvez a principal característica dessas práticas de representação – sejam produções artísticas ou as curadorias que as aproximam e conectam – é que nenhuma delas é capaz de equivaler completamente à realidade a que direta ou indiretamente remetem. Nenhuma delas é capaz de abranger tudo e todos que supostamente pertencem a um lugar, a uma comunidade ou a uma situação representados. De fato, nenhuma representação da realidade se confunde com essa mesma realidade, estando sempre aquém do universo representado. A atividade curatorial, em particular, assemelha-se a de um cartógrafo que, ao explorar um território físico, dá destaque a alguns dos marcos e acidentes geográficos que encontra enquanto o percorre, os quais, quando reunidos em mapas, produzem informações – coletadas desde um ponto de vista necessariamente parcial e subjetivo – sobre aquele espaço. Toda representação (cartográfica ou curatorial) é sempre, e inescapavelmente, um recorte de um universo mais amplo que, por sua complexidade, é irredutível a um conjunto de equivalentes sensíveis quaisquer (sejam eles imagens, formas, sons, palavras ou gestos). Universo que é inapreensível, na sua totalidade, pela ação de um sujeito particular. Por mais abrangentes que pretendam ser, equivalentes sensíveis são abstrações de um todo que não se deixa capturar plenamente.

Mas apesar dessa limitação intrínseca ao ato de representar, o fato é que, a cada momento e lugar, um conjunto específico de equivalentes sensíveis (incluindo exposições de arte) é hegemonicamente tomado como representações aceitas de uma dada realidade (quando, por exemplo, uma curadoria define, sem ser contestada, o que seria a arte brasileira contemporânea). Um conjunto de práticas que contribui para delimitar o que é visível, dizível ou inteligível em certo contexto de vida.

Delimitação que, evidentemente, é feita às expensas de outros arranjos possíveis de equivalentes sensíveis que não conseguem se impor, socialmente, como capazes de representar aquela realidade. Diante disso, segue-se logicamente a questão de saber o que faz com que coisas, gentes e entendimentos sejam ou não sejam contados em representações de mundo que, embora sejam por definição limitadas, querem se fazer passar por universais. Necessidade de saber por que certas imagens, formas, sons, palavras e gestos que são representantes *parciais* de uma realidade complexa são considerados como seus melhores (ou mesmo únicos) equivalentes sensíveis, em detrimento de tantas outras possibilidades – de tantas outras imagens, formas, sons, palavras e gestos que são também criados em resposta àquela realidade.

Considerar essa indagação implica enfatizar o fato – tão óbvio quanto importante – de que a vida em sociedade é fundada em desigualdades e é regida por conflitos. E se a representação de uma realidade é um recorte ou uma abstração de um todo mais amplo, em que alguns de seus aspectos são considerados e outros não, a decisão de incluir e excluir sujeitos, assuntos e interpretações, é obviamente tomada por quem tem a capacidade de fazer e impor aos demais essas eleições.² Por consequência, a representação reconhecida e legitimada de um certo tempo e lugar não é neutra, natural ou objetiva, mas tão somente um recorte hegemônico dessa realidade. Recorte que ecoa os interesses e as perspectivas de quem detém poder efetivo na vida social e política. Recorte que, no âmbito da arte, é feito por artistas e poucos outros agentes, entre os quais se incluem diretores de museus, historiadores, galeristas, colecionadores e curadores.

Nesse sentido, as práticas de representação – a curadoria incluída nelas – reafirmam ou contestam, no campo do sensível, os modos como, a cada momento, os corpos que habitam um certo território físico e social são nele distribuídos. Os modos como, em função de marcadores diversos de diferença, esses corpos ocupam lugares desiguais de moradia, de lazer e de trabalho, tornando-se visíveis ou invisíveis, falantes ou emudecidos, sujeitos ou sujeitados. No Brasil, é fato que o campo artís-

2. RANCIÈRE Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: EXO/ Editora 34, 2005.

tico quase sempre ignorou ou caricaturou, nas representações que fez e faz do mundo, populações que não são contadas por quem possui poder de mando, tais como os povos indígenas, os loucos, os presidiários, os sem-terra e sem teto, gays, lésbicas, pessoas transgêneras, uma significativa parcela da população negra, os imigrantes ilegais, os muito pobres do país. Pessoas que, por muito tempo, não foram (e, em parte, ainda não o são) contabilizadas no cálculo produtivista que rege e que mede o chamado desenvolvimento no Brasil, cabendo historicamente a elas lugares de subordinação, de violência e de invisibilidade nas representações hegemônicas do país – no parlamento, na mídia ou na história da arte.

Tão importante quanto reconhecer tal situação, porém, é atestar que nada disso é coisa dada ou acabada. Justamente porque as maneiras de representar uma situação qualquer são inerentemente parciais e limitadas – ou seja, por serem não mais que um recorte entre outros possíveis da realidade –, qualquer forma de representação está sempre sujeita a contestações e a rearranjos, sendo, portanto, irremediavelmente provisória. Nesse sentido, práticas de representação – entre elas, curadorias – podem ser entendidas como espaços de disputas abertas no campo da produção simbólica e da imaginação. Espaços de disputas para afirmar aquilo que deveria, do ponto de vista de quem se propõe a representar uma dada realidade, equivaler e dar sentido sensível a esta. E a cada vez que curadorias aproximam e articulam artistas e obras que descrevem ou evocam fatos, situações e grupos sociais que não constam nos acordos hegemônicos sobre quais seriam as melhores equivalências sensíveis de uma condição de vida determinada, promovem-se fissuras naqueles acordos. Fissuras que gradualmente enfraquecem as convenções assentadas sobre o que seria, afinal, aquela realidade, mostrando que aquilo que se fazia passar por representação neutra ou natural é apenas uma

representação dominante. Que pode ser criticada, combatida e refeita de modo mais inclusivo³.

A prática curatorial está, portanto, necessariamente implicada em permanentes embates sobre quais seriam os equivalentes sensíveis que melhor representariam uma certa realidade. Embates sobre quais imagens, formas, sons, palavras e gestos a representariam de modo mais adequado. E se curadorias podem – e o fazem frequentemente – ignorar as desiguais distribuições de corpos que são a norma no mundo e as violências que essas desigualdades implicam, elas também podem, inversamente, de algum modo evidenciá-las e combatê-las, nos limites do que lhes é possível fazer. Podem contribuir para que se imagine e se construa, em um tempo futuro, uma distribuição de corpos menos excludente. Contribuição que tem se fortalecido, no Brasil, ao menos desde meados da década de 2000, refletindo e espraiando um processo de gradual afirmação de danos – antigos e novos – sofridos por uma

3. A consolidação do processo de globalização na década de 1990 deu início, naquela década e na seguinte, a uma série de respostas curatoriais a seu suposto caráter universalizante, afirmando singularidades em meio a mecanismos de homogeneização de diferenças. Focadas na produção latino-americana, pode-se citar, entre outras exposições dissensuais, *Transcontinental* (1990), com curadoria de Guy Brett, na Ikon Gallery, em Birmingham, Inglaterra; *Ante América* (1992), organizada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss e Carolina Ponce de León na Biblioteca Luis-Ángel Arango, em Bogotá, Colômbia; *Cartographies* (1993), curada por Ivo Mesquita na Winnipeg Art Gallery, no Canadá; e *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art* (2001), organizada por Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor no Museum of Contemporary Art, em San Diego, Estados Unidos. Voltadas, no mesmo período, para a arte produzida no continente africano, incluem-se *Fault Lines: Contemporary Art and Shifting Landscapes* (2003), com curadoria de Gilane Tawadros na 50ª Bienal de Veneza, Itália, e *Africa Remix – Contemporary Art of a Continent* (2004), organizada por Simon Njami no Museum Kunst Palast, em Düsseldorf, Alemanha. Especificamente sobre a produção artística asiática, pode-se citar *Out of the Centre: Chinese Contemporary Art* (1994), curada por Han Houru no Pori Art Museum, em Pori, Finlândia; *Inside Out: New Chinese Art* (1998), organizada por Gary Garrels e Gao Minglu no P.S. 1, em Nova York, Estados Unidos; e *Cities on the Move* (1997), com curadoria de Hans Ulrich Obrist e Han Houru na Secession, em Viena, Áustria. Pode-se mencionar ainda, no âmbito de exposições internacionais com aspecto crítico similar, as 23ª e 24ª edições da Bienal de São Paulo – *Universalis* (2006), com curadoria de Nelson Aguillar, e *Roteiros...* (2008), organizada por Paulo Herkenhoff –, assim como a 11ª edição da Documenta (2002), curada por Okwui Enwezor.

parte relevante da população brasileira, bem como de busca por ações que os reparem, ainda que tardia e insuficientemente.⁴

A gradual institucionalização dessas demandas em termos de políticas públicas em campos diversos (educação, saúde, moradia, cultura), notadamente entre meados da década de 1990 e início da década de 2010, concorreu para que o campo artístico brasileiro começasse a mudar, mesmo que timidamente, o perfil de classe e de cor de pele de seus integrantes, bem como para questionar os assuntos e as abordagens adotados na prática curatorial hegemônica. Mudanças que também não são coisa dada, não sendo, portanto, irreversíveis. Práticas de representação são, afinal, práticas que promovem o constante embate pelo direito de narrar e habitar, de maneiras distintas, um mesmo lugar de vida. Práticas que implicam modos diferentes de distribuir os corpos em espaços de trabalho, lazer e moradia.

Nesse sentido, não há garantias de que curadorias que desafiam valores e ideias canônicas dessa atividade estabeleçam, em definitivo, novas maneiras de entender e retratar o mundo. Trata-se de uma disputa sem fim certo na qual também cabem estratégias de fortalecimento e alongamento do que as curadorias propõem em espaços expositivos. Entre estas, destacam-se ações discursivas relacionadas às questões presentes em mostras (cursos, debates, oficinas, conferências, programas educativos) e produções de conteúdo para catálogos, livros, podcasts e outros meios de repercutir as curadorias para além da temporalidade e da espacialidade necessariamente restritas de exposições. A continuidade dessas práticas ao longo do tempo contribui para que questões pontuais invocadas em mostras específicas se agrupem e se adensem socialmente (no campo das artes e além), fortalecendo pontos de vista dissidentes diante de um entendimento excludente de contextos específicos de vida.

4. O autor tem refletido sobre essas questões em uma série de curadorias, incluindo *Cães sem Plumas* (2014), no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, *A Queda do Céu* (2015), no Paço das Artes, São Paulo, *Travessias 5 – Emergência* (2017), no Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, *Quem não luta tá morto. Arte democracia utopia* (2018), no Museu de Arte do Rio, *Raça, classe e distribuição de corpos* (2018), *Minas* (2019), *Educação pela pedra* (2019) – todas três na Fundação Joaquim Nabuco, Recife – e *Necrobrasiliiana* (2022), no Museu Paranaense, Curitiba, e Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

Curadoria e “cinema de exposição”

Falar de “cinema de exposição” implica reconhecer que dois campos historicamente apartados – filmes exibidos em uma “caixa preta” e exposições montadas em um “cubo branco” – foram gradualmente aproximados a partir do final do século 20. Aproximação que se faz aparente a quem visita mostras de arte contemporânea, onde a presença de imagens em movimento passou a ser cada vez mais frequente – em alguns casos, dominante. Sem entrar no mérito dos processos que promoveram tal mudança, é possível explorar esse avizinhamento para entender as possibilidades que o “cinema de exposição” oferece para a compreensão do que é e pode ser a prática curatorial. Para tanto, é preciso elencar, primeiros, alguns aspectos centrais à organização de quase qualquer exposição de arte.

Entre os procedimentos básicos para a realização de uma curadoria está a escolha de um conjunto de obras (no limite, uma apenas) com o objetivo de serem apresentadas a uma determinada audiência em um espaço específico. A importância desse procedimento de escolha reside no fato de ser nele que se incluem e se excluem possibilidades concorrentes de representar um determinado território simbólico. É por meio da escolha de obras, afinal, que uma curadoria primeiro busca avizinhar equivalências simbólicas de uma dada realidade, ainda que estas sejam, sabidamente, parciais e temporárias.

Uma vez selecionadas as obras, contudo, imediatamente se impõe a questão de como organizá-las em um dado espaço expositivo. Questão que, enfrentada, revela ou afirma o fato crucial de nenhuma obra ou gesto artísticos possuir um único significado, abrindo-se sempre para diferentes interpretações e acolhendo, inclusive, sentidos por vezes contraditórios. Ao exibir-se uma determinada obra na proximidade de outras com características semelhantes ou distintas, é certo que alguns de seus potenciais significados ganhem relevo e importância, enquanto outros sejam amenizados ou mesmo postos em silêncio. Os modos como as obras são arrançadas pela curadoria ao longo do espaço disponível também impactam no que elas podem, eventualmente, comunicar. As obras escolhidas podem ser dispostas umas muito perto das outras ou, alternativamente, ser exibidas com grande espaçamento entre elas;

podem ser todas instaladas a uma mesma altura ou, ao contrário, em alturas diferentes; pode haver mistura dos suportes e mídias usados ou, em vez disso, promover-se a hegemonia de alguns deles no ambiente expositivo. Alternativas que reforçam o papel ativo de quem organiza mostram na definição das maneiras que elas podem afetar seus visitantes.

Papel ativo que, se por um lado reafirma a existência de um grau irreduzível de subjetividade na atividade curatorial, por outro faz recordar que há uma ética implícita nessa prática. Decisões de como exibir as obras selecionadas para uma exposição – para além do que estava já implicado na decisão prévia de inclui-las – acentuam ou amenizam alguns dos significados latentes que elas possuem. São escolhas que não são baseadas somente em propriedades objetivas das obras (dimensões, técnica, época, procedência e outras características formais), mas também, e fundamentalmente, na necessidade de mobilizar estratégias expositivas diversas para comunicar, à audiência da mostra, um recorte específico da questão ou tema ali apresentados.

Considerar o efeito dessas e outras possibilidades é relevante, em particular, pelo fato de uma exposição ser apreendida por quem a percorre não somente em um dado espaço, mas, também, ao longo de um determinado tempo. Ainda se feitas em lugares de dimensões semelhantes, cada exposição possui uma duração específica necessária para percorrê-la, a qual depende de certas eleições feitas. Escolhas sobre como as obras são expostas no *tempo*: além das alternativas de arranjos expositivos citados acima, é possível optar entre exibir uma série de obras em simultâneo ou separá-las em ambientes que as isolam das restantes; entre estabelecer uma distância regular entre elas ou promover variações marcadas nos intervalos de espaço que as apartam das outras no ambiente; entre um tipo somente de mídia ou adotar vários tipos que se misturam.

Também a arquitetura construída para abrigar mostras é elemento crucial nessa dinâmica temporal. Dimensões, alturas e angulações de paredes e salas terminam por regular ou desregular o movimento dos visitantes, dificultando ou liberando sua passagem, desacelerando ou apressando olhos e passos. Mesmo as cores e tons usados para pintar ou revestir paredes, tetos ou pisos confortam ou desacomodam corpos,

tornando-os mais propensos a deter-se nos espaços das mostras ou a buscarem logo rotas de escape. Embora haja variações na duração de qualquer exposição a depender do engajamento singular de quem a visita, as combinações possíveis entre esses elementos impactam, tudo o mais constante, no tempo que a exposição demanda para ser adequadamente experimentada pelo visitante.

A curadoria deve pensar conjuntamente, portanto, no espaço e no tempo em que exposições vão ser frequentadas. Aplicando a elas o que dizia o sociólogo e filósofo Henri Lefebvre a respeito das dinâmicas das cidades⁵, pode-se mesmo dizer que, dessa relação e atenção simultâneas entre espaço e tempo, resulta um determinado *ritmo* das exposições. A depender das escolhas e dos arranjos feitos, cada uma delas possui uma batida (um *beat*) diferente, influenciando nos modos como os corpos dos visitantes vão ser alcançados pelas obras nelas reunidas. Cada exposição, nesse sentido, pode ser também “escutada”, abrindo-se a experiências sinestésicas de seus visitantes.

Considerando-se esses aspectos da prática curatorial, é possível argumentar que uma exposição exitosa é aquela que resiste a explicações discursivas; aquela que não se presta a ser interpretada ou traduzida plenamente em palavras, mas que se oferece, ao contrário, para ser atravessada e conhecida por corpos diferentes. Uma exposição exitosa seria aquela, portanto, que *afeta* o visitante sem com isso impor-lhe significados únicos ou estanques; que mobiliza, desperta ou apazigua disposições singulares latentes naqueles que as frequentam. Mesmo que não seja possível classificar ou nomear, ao certo, os efeitos dos afetos inscritos nos corpos no contato com as obras em exposição.

É nesse contexto que é possível pensar nas implicações curatoriais de um “cinema de exposição”. A mera presença crescente de imagens em movimento (vídeos e filmes em formatos e modos de exibição variados) em mostras de artes visuais coloca curadores diante de uma situação paradoxal de difícil enfrentamento, notadamente em exposições de média e grandes dimensões. Exposições que se têm tornado cada vez mais longas, no sentido de ser progressivamente maior o tempo neces-

5. LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, time, and everyday life*. Londres: continuum, 2004.

sário para que sejam visitadas, principalmente em razão da presença maior daquelas mídias. Por um lado, não há como deixar de incluir uma quantidade significativa de vídeos e filmes de variada duração em quase qualquer exposição de arte contemporânea recente, posto que são meios em que mais e mais artistas têm trabalhado, realizando neles algumas de suas melhores criações. Se curadores fazem a opção deliberada de não inclui-los (ou de inclui-los marginalmente em um projeto expositivo), correm o risco, portanto, de não considerarem algumas das contribuições artísticas mais relevantes associadas a determinados temas ou questões apresentados em exposições. Por outro lado, inclui-los em proporção grande implica sacrificar as melhores condições para exibí-los e para serem de fato vistos pelo público, posto ser infrequente que um espectador médio permaneça, em uma sala expositiva (um “cubo branco”), várias vezes o tempo que seria necessário para assistir cada um dos vídeos e filmes no ambiente controlado de um cinema (uma “caixa preta”). Ademais, não faz sentido replicar, no interior de uma galeria, os códigos e dispositivos que são próprios de uma sala dedicada à projeção de filmes. Embora este seja um paradoxo com o qual curadores têm que necessariamente lidar em tempos correntes, não existe maneira única ou certa de fazê-lo, havendo um gradiente extenso de possibilidades entre a não inclusão e a inclusão de vídeos e filmes em exposições.

Imaginar uma curadoria situada em um desses extremos, no qual somente vídeos e filmes sejam selecionados, auxilia na consideração de um ensinamento relevante contido no “cinema de exposição”. Conceber um projeto expositivo composto apenas de projetores, telas e monitores diversos implica pensar na necessidade de articulá-los e compatibilizá-los em termos de duração, dimensão, presença sonora e outras características formais, evitando que sua convivência em um mesmo espaço crie situações extremamente conflitivas. Em uma exposição pensada com tais características, faz-se necessário decidir, com auxílio técnico adequado, que obras são exibidas a cada momento enquanto outras permanecem em suspensão. Impõe-se, ademais, escolher quais vídeos e filmes são exibidos como projeção e quais são mostrados em monitores; quais têm sua dimensão sonora enfatizada e quais têm seus volumes reduzidos; quais são exibidos em mídias originais (em caso de obras

feitas em película) e quais são mostrados em versões digitais; por fim, quais são exibidos em salas exclusivas e quais partilham um mesmo espaço. A partir de tais escolhas – simultaneamente técnicas e estéticas –, a disposição curatorial das obras passa a obedecer a marcações programadas de tempo e de espaço, impactando os movimentos dos corpos daqueles que visitem tal mostra – fazendo-os caminhar ou parar, virar para um lado ou para outro atraídos por uma projeção que começa inesperadamente em algum lugar ou pelo som subitamente mais alto que vem de outro. Estabelece-se, desse modo, o que se pode chamar de uma “coreografia” da exposição. Coreografia associada aos ritmos que são impressos, pela curadoria, a uma mostra, afetando seus visitantes de maneiras as mais variadas.

Diante de tal exemplo extremo, é produtivo pensar como um “cinema de exposição” – diferente da tentativa de implantar os protocolos da “caixa preta” na exposição – auxilia no entendimento da natureza da atividade curatorial. É produtivo pensar, ao menos como provocação, na introdução, em projetos expositivos, de códigos e procedimentos próprios à prática do fazer vídeo ou cinema. Atentar para os efeitos causados nos corpos por variações nos tempos de cenas, por cortes e aproximações descontínuas de espaços filmados, por alterações na luminosidade do que é apresentado (do claro-escuro à luz estourada), na convivências de práticas diversas. É talvez produtivo pensar, por fim, em como curadorias podem adotar procedimentos próprios da produção e edição de imagens. Adoção que sirva não somente para mostras que incluam vídeo ou cinema, mas que auxilie na organização de exposições

com mídias completamente distintas, como pintura ou fotografia. Talvez fosse mesmo o caso de pensar em um dever-cinema da curadoria.⁶

6. Para os que desejarem explorar mais estes e outros aspectos da prática curatorial, seguem indicações de algumas publicações disponíveis em português que exploram questões históricas, teóricas e práticas. Existe, contudo, uma bibliografia em rápida expansão sobre o assunto tanto no Brasil quanto no exterior, o que faz da lista abaixo apenas uma introdução à disciplina: *Uma breve história da curadoria*, Hans Ulrich Obrist (Bei Editora, 2017); *(Curadoria) de A a Z*, Jens Hoffmann (Cobogó, 2017); *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*, Yuri Firmeza e Pablo Lobato (orgs.) (Círculo, 2021); *Arte de Expor. Curadoria Como Expoesis*, Sonia Salcedo de Castillo (Nau, 2015); *Sobre o ofício do curador*, Alexandre Dias Ramos (org.) (Zouk, 2010); *Curadoria em artes visuais – um panorama histórico e prospectivo*. Gabriela Motta e Fernanda Albuquerque (orgs.) (Santader Cultural, 2017).

CAPÍTULO 9

Apontamentos sobre uma prática curatorial feminista

MARIA CARDOZO

Gostaria de partilhar nesse texto um pouco da experiência vivenciada no *Festival Internacional de Cinema de Realizadoras* (Fincar) – evento bienal que acontece desde 2016 na cidade e região metropolitana do Recife (PE). Inicialmente criado para ser um espaço de exibição e debate de filmes feitos por mulheres (trans e cis), desde sua última edição, em 2021, propõe a igualmente se debruçar sobre os cinemas feitos por pessoas não-binárias, trans-masculinas e travestis. Essa ampliação da recepção do festival para acolher outras identidades de gênero na direção das obras se deu por um desejo de não reforçar a normatividade de gênero que, por vezes, pode existir em espaços de mulheres.

A proposta do Fincar, ressaltado, é convocar os cinemas de realizadoras para compartilhá-lo, debatê-lo e construir um pensamento crítico com as obras junto ao público. No momento do seu surgimento, o debate sobre a representação das mulheres no cinema ocorria impulsionado por coletivos audiovisuais compostos por mulheres e também por uma produção de conteúdo mais difusa que chegava nas redes sociais. O festival acompanhou essa pauta e trouxe também em sua proposição a exibição exclusiva de filmes dirigidos por mulheres, algo que nem

sempre acontecia nos festivais quando se propunham a debater um “cinema feminino”.

É relevante pontuar na proposição do Fincar a decisão por não se relacionar com os filmes por recortes temáticos. Sempre foi importante afirmarmos uma multiplicidade de perspectivas dentro dessa produção audiovisual feminina, afastando-nos de uma abordagem essencialista que gosta de conduzir essas obras para o lugar do “olhar feminino”. Nos interessa os entrelaçamentos entre discursos, gestos, dissensos, deslocamentos, excessos das representações e demais investigações estéticas nas obras feitas por mulheres, pessoas não-binárias, travestis e trans-masculinas.

Colocada essa breve apresentação do Fincar, volto-me para o momento do seu surgimento. O festival nasce e consolida sua proposta em um contexto histórico particular, acompanhando uma onda de ações feministas que cresce pelo Brasil a partir de 2015 e que ecoa também pelo campo do audiovisual. Assim, para entender o festival e sua prática curatorial, antes se faz necessário situá-lo.

Contexto histórico

Em 2015, mulheres brasileiras foram chamadas a ocupar as ruas contra o Projeto de Lei 5069/2013, de autoria do então deputado federal Eduardo Cunha (PMDB-RJ), que criminalizava ainda mais qualquer tentativa de prática e auxílio ao aborto. Muitas passeatas foram chamadas através das redes sociais pelos diversos movimentos feministas para conter esses retrocessos. A partir daquele momento também, muito conteúdo começou a ser produzido e compartilhado na internet sobre feminismos.

Ao mesmo tempo alimentando e sendo alimentado pelo que acontecia nas redes, verifica-se um incremento da resistência das mulheres ao avanço do conservadorismo em diversas esferas da sociedade, e em especial na política, o qual ameaçava retirar direitos duramente conquistados. Um conjunto de protestos heterogêneos, regionalmente descentralizados e sem lideranças únicas, realizados principalmente contra o Estatuto do Nascituro, mas também tendo o machismo, as

diversas formas de violência contra as mulheres, os entraves colocados pelos Conselhos Regionais de Medicina à presença de doulas nos hospitais, entre outras causas, como alvos, ficou amplamente conhecido como Primavera das Mulheres (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 1374).

A busca pela palavra “feminismo” no Google deu um salto de 18.100 para 90.500 entre janeiro e outubro de 2015, segundo uma pesquisa da Agência Ideal em parceria com o *Think Olga*¹. Ao mesmo tempo, o conservadorismo, o fundamentalismo religioso, o racismo e a misoginia eram posições ideológicas que se fortaleciam no Congresso Nacional. Não por acaso, o mesmo deputado já citado encabeçou, em 2016, o golpe contra a primeira presidenta eleita democraticamente no país: Dilma Rousseff.

Em meio a um país fervilhando, essa Primavera Feminista chega também ao campo do audiovisual, questionando fortemente o porquê do cinema brasileiro visível e audível ser o cinema feito por homens brancos, de classe média. Então, é possível perceber o surgimento de novas iniciativas afirmativas de grupos femininos para debates feministas, reivindicações de política públicas e realizações audiovisuais coletivas como o *Quebrando Vidraças*² (Recife – 2015), *Mulheres no*

1. *Think Olga* é uma organização de inovação social que visa através da comunicação e outras ferramentas gerar um impacto positivo na vida das mulheres brasileiras e do mundo. A pesquisa em questão foi divulgada em alguns sites de produção de conteúdos feministas, como o *Portal Geledés*. Link em: <https://www.geledes.org.br/mulheres-inspiradoras-de-2015-e-uma-surpresa/> [acesso em 8 setembro 2022]

2. Coletivo formado em 2015 por realizadoras pernambucanas e militantes feministas para intervir nos casos de assédio moral e sexual contra mulheres no cenário local. No mesmo ano, o grupo produziu o evento “Quebrando vidraças – desconstruindo o machismo no audiovisual pernambucano” no qual foi debatido questões de gênero no cinema, empoderamento, visibilidade, cadeia produtiva, entre outras coisas. As debatedoras do encontro foram as diretoras Renata Pinheiro e Juliana Lima, a pesquisadora Dayane Dantas, e contou com a mediação de Mariana Azevedo. O coletivo não se encontra mais em atividade desde 2016.

*Audiovisual Brasil*³ (2015) e *Mulheres no Audiovisual Pernambuco*⁴ (2016). O Fincar acontece pela primeira vez em 2016 conectado a essa rede de ações.

Ainda numa contextualização mais local de onde nasce o Fincar, é relevante recapitular um episódio ocorrido em 2015 e que exemplifica as relações de gênero no audiovisual pernambucano. Em março daquele ano, as realizadoras Alessandra Nilo, Isabela Cribari, Lia Leticia, Liana Cirne Lins e Séphora Silva se reuniram para a organização da mostra *Cinema de Mulher*, com duração de um dia e voltada à exibição de seus curtas seguida de debate com o público, no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco. Lançada a divulgação do evento nas redes sociais, um trabalhador do audiovisual fez uma provocação em seu perfil pessoal: “Que porra é cinema de mulher?”⁵. A postagem rendeu centenas de comentários. Entre estes, um dos que se tornou mais notório, feito por um homem (branco, heteronormativo, classe média) que exerce também as funções de crítico e curador, vide a Figura 01.

3. Grupo privado no *Facebook* com mais de 22 mil integrantes trabalhadoras/res do audiovisual. “Trata-se de uma rede de trocas, debates e *networking* que funciona fortalecendo a contratação de mais mulheres, a articulação entre profissionais do meio e o estabelecimento de negócios” (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 1374). Fundado por Malu Andrade, o *Mulheres no Audiovisual Brasil* é também uma organização colaborativa horizontal e desenvolve pesquisas quantitativas sobre as trabalhadoras do audiovisual no intuito de intervir em políticas públicas para o setor. Recentemente, o grupo modificou seu nome para MAB – Mulheres e Dissidências de Gênero do Audiovisual BRASIL.

4. Movimento criado em 2016 por mulheres trabalhadoras do audiovisual em Pernambuco que ainda está em atividade e com marcante incidência local. Atuam a partir de uma perspectiva interseccional para questões de gênero, sexualidade, raça e classe. O grupo realiza ações nas áreas de formação, de produção de filmes coletivos e de divulgação de trabalhos, além de pautar políticas públicas afirmativas para mulheres no setor e fortalecer denúncias de violência física ou simbólica contra mulheres. Site do movimento: <https://mulheresnoaudiovisualpe.com.br/>

5. Natália Lopes Wanderley, realizadora, cineclubistas e coordenadora do Baobá Cine – Mostra de Filmes Africanos do Recife, se debruçou sobre o episódio em sua dissertação de mestrado intitulada *Quem porra é cinema de mulher?*. Wanderley constrói uma reflexão sobre o cinema pernambucano numa perspectiva histórica, feminista e racializada a partir da “polêmica” das redes sociais.

“Cinema de Trator. Tudo sobre filmes com tratores.”

2 notes Mar 30th, 2015



Figura 1: Recorte de comentário sobre a mostra Cinema de Mulher.
Fonte: <https://cinemademulher.tumblr.com>. Acesso: 13 ago. 2019

A Figura 01 foi retirada de um Tumblr feito anonimamente após postagem no Facebook. Abaixo trago a apresentação da iniciativa e alguns de seus recortes.

Por esses dias (março/2015) rolou uma discussão acerca da mostra “Cinema de Mulher”, que reuniu curtas de algumas diretoras pernambucanas. Compilei em um tumblr as reações mais fortemente negativas à mostra e/ou ao seu nome. Não só a título de registro, mas também por me soarem como provas da pertinência do evento (ANÔNIMO, 2015).

“pois quando eu li esse texto eu pensei que o titulo da mostra devia ser “cinema de mulher que dirigiu um filme e que acha que o filme não é exibido pq são filmes feitos por mulheres diretoras e porque o mundo é machista e por isso eles não ligam pro nosso filme tão feminino (independente se eles são bons ou ruins)””



Figura 2: Recorte de comentário sobre a mostra Cinema de Mulher.
Fonte: <https://cinemademulher.tumblr.com>. Acesso: 13 ago. 2019

“filme de mulherzinha?”



Figura 3: Recorte de comentário sobre a mostra Cinema de Mulher.
Fonte: <https://cinemademulher.tumblr.com>. Acesso: 13 ago. 2019

“Cinema de seres humanos.”



Figura 4: Recorte de comentário sobre a mostra Cinema de Mulher.
Fonte: <https://cinemademulher.tumblr.com>. Acesso: 13 ago. 2019

É sintomático que um evento construído por realizadoras para exibirem e debaterem seus filmes receba esse tipo de ataque. O machismo salta aos olhos, bem como uma peça fundante nos argumentos: a negação de um debate estético que considere a localização sócio-histórica dos corpos que produzem as imagens. Submersos numa perspectiva de autoria universalizante, na qual os corpos não são situados sócio-historicamente, ao perceberem essa tomada de posição por parte da mostra, os indivíduos se sentiram autorizados a desqualificá-la.

É cômodo o debate do cinema “sem rótulos”, pois ele é historicamente masculino, branco, classe média e cisheteronormativo. No entanto, a mostra *Cinema de Mulher* foi exitosa estética e politicamente porque conseguiu em um só gesto dar contornos aos “marcadores sociais”, não apenas que se colocam sobre as mulheres realizadoras, mas também sobre os homens realizadores. Em outros termos, ao tentar desqualificar a proposta das realizadoras, os homens responsáveis pelas postagens mais negativas indiretamente também foram desnudados pelos “marcadores” de desigualdades. No entanto, aqui não desejo apenas identificar tais “marcadores”; antes, se trata de recusar um discurso universalizante e de seguir em busca de um debate estético mais implicado, onde levemos em conta as relações de poder no fazer cinematográfico, seus impactos na circulação das obras e a política das imagens.

Nesse sentido, é possível fazer uma crítica pontual ao nome da mostra. Aos feminismos é muito caro a não universalização das experiências das mulheres. Assim, o uso da palavra “mulher” no singular é como uma armadilha, enquanto no plural pode convocar a potência da multiplicidade entre as pessoas que assim se identificam. A afirmação dessa multiplicidade é um caminho possível para a desnaturalização do gênero.

De qualquer modo, a pergunta “Que porra é cinema de mulher?” nos recoloca o desprezo da sociedade patriarcal para com tudo vindo dessa construção social, a Mulher. Os comentários que se seguiram, além do desprezo, nos mostraram a diferença entre o discurso universalizante e o que provoca a desestabilização das identidades. O primeiro tenta encobrir as relações de poder que o constituem, o segundo escancara a ordenação do mundo e a categorização dos corpos.

O ano de 2015, contudo, se encerrou com respostas feministas provocativas às perguntas machistas no audiovisual pernambucano e brasileiro. Respostas que foram ecoando, somando mais vozes e desdobrando em tantas outras nos anos seguintes. Festivais, mostras e coletivos audiovisuais de mulheres foram criados por todo o Brasil, trazendo os debates feministas nos cinemas para suas realidades locais, pressionando por políticas públicas e espaços de visibilidade para as trabalhadoras do audiovisual. Em meio à desarticulação das políticas públicas para o audiovisual do governo Bolsonaro (2018/2022), essas iniciativas continuam enquanto espaços de resistência, não deixando que se perca o que foi acumulado até o momento.

Assim, chegamos em 2022 com passos de avanços e retrocessos. O tempo, não sendo uma linha reta e evolutiva, não trouxe a resolução dos conflitos apontados brevemente aqui. O machismo persiste, refletido em sinais recorrentes de indiferença aos debates não-normativos nos cinemas e nas práticas de assédios moral e sexual decorrentes das assimetrias de poder nos sets de filmagem, nos campos da crítica e curadoria, dentre tantos outros espaços e atividades

Porém, tornou-se incontornável o acúmulo de pensamentos e práticas produzidas nos últimos anos por esses sujeitos que insistem em se localizar sócio-historicamente para melhor denunciar as desigualdades naturalizadas. Acúmulo que continuará a se intensificar. Assim, a organização das mulheres, pessoas indígenas, negras e LGBTQIA+ resultou em mudanças nas abordagens estético-políticas nos espaços dos cinemas brasileiros. O Fincar é fruto, parte e testemunha desse processo.

A tomada de posição

O Fincar leva o *Cinema de Realizadoras* em seu título. Por um lado, é uma afirmação da produção cinematográfica com as perspectivas das mulheres (e que se amplia para outras identidades de gênero a partir de 2021), por outro, traz uma certa afirmação da autoria. Aqui, a autoria é entendida como o lugar da direção – algo totalmente questionável quando sabemos que filmes são feitos por uma coletividade, mesmo que organizada hierarquicamente. Mas como já citado anteriormente, a exclusividade da exibição de filmes dirigidos por mulheres não era uma constante para se debater um “cinema feminino”. Seguimos pelo caminho de dialogar com as perspectivas, nos distanciando de abordagens essencialistas.

Assim, diante da necessidade de abrir espaço para diretoras mulheres, a afirmação da autoria é estratégica e não uma filiação à *política dos autores*. Os adeptos dessa política, lembremos, costumam adotar uma postura de suprimir questões sociais, históricas e de classes de suas leituras críticas dos filmes. “Como os autoristas de Cahiers, os autoristas românticos buscam ‘universalidade’ e ‘perseverança’, o que implica uma transcendência da história” (STEIGER, 1985, p. 12, tradução minha). Esse sistema de valoração produz visibilidade para um seletivo grupo de autores (não por acaso, em sua maioria homens, pessoas brancas e de classe média) e invisibilidade para os sujeitos históricos que ficam fora do manto da universalidade. Enquanto isso, toda a dimensão política desse processo é negada enquanto tal.

Autoristas românticos raramente mergulham nas ideologias do trabalho de seus autores. Pode-se alegar que os filmes de Griffith transcendem seu tempo e lugar e indicam uma visão pessoal e coerente, mas sua visão racista, misógina e reacionária pode ser nitidamente eliminada da discussão quando os efeitos históricos, sociais, de gênero e políticos são removidos da agenda. Autoristas românticos podem responder argumentando que, é claro, eles não aprovam o racismo,

a misoginia ou a política reacionária; mas eles não removem esses autores do cânone (STAIGER, 1985, p. 13)⁶.

O uso estratégico da autoria se apresenta com a visão crítica de que a *política dos autores* não é o que buscamos enquanto um festival feminista que leva em conta as diferenças entre as mulheres e os demais sujeitos ditos minoritários nos cinemas. Trata-se de uma tomada de posição frente aos filmes, por entender que nossas experiências históricas atravessam nossas formas de olhar as imagens e nossas feitura cinematográficas. É, sobretudo, uma tomada de posição frente ao Cinema.

Esse sistema de valoração que é a *política dos autores* forma uma certa cinefilia que toma por inferior pensamentos elaborados através da experiência, por estarem fora do seu modo padrão. Essa cinefilia é terreno fértil para discursos universais que contribuem para o apagamento do que não se alinha à referência canônica da crítica. É incontornável o conflito entre essa corrente cinéfila e a abordagem feminista que tem a legitimação da experiência das mulheres enquanto um projeto epistemológico, teórico, político e estético.

Refletir sobre esses processos se torna relevante nas práticas da crítica e da curadoria na medida em que essas abordagens nos chegam já naturalizadas dentro do campo do cinema. A crítica e a curadoria com o olhar pretensamente desvinculado de um corpo localizado sócio-historicamente é a manutenção de um sistema de valoração. Questionar essa organização é questionar a hegemonia de um certo parâmetro estético.

Se as seleções parecem naturais, inerentes, universais ou atemporais (e, portanto, socialmente boas), pode muito bem acontecer que um número de interesses individuais tenha sido determinado por instituições e necessidades culturais hegemônicas semelhantes. (...) Afirmações por universalidade são disfarces para alcançar a uniformidade, para suprimir através do poder dos sistemas de valores opcionais

6. Tradução para: Romantic auteurs seldom delve into ideologies of their auteurs' work. Griffith's films may be claimed to transcend their time and place and to indicate a personal and coherent vision, but their racist, misogynist, and reactionary vision can be neatly eliminated from the discussion when historical, social, gender, and political effects are removed from the agenda. Romantic auteurs may respond by arguing that, of course, they do not approve of racism, misogyny, or reactionary politics; yet they do not remove these auteurs from the canon (STAIGER, 1985, p. 13)

do discurso canônico. Tal “consenso” cultural teme uma “barbárie” declarada e um colapso no grotesco e monstruoso, porque reconhece a perda potencial de sua hegemonia. É uma política de poder (STAIGER, 1985, p. 10)⁷

É preciso desnaturalizar a ordem/ordenação, tomando por referência as práticas feministas fundantes. O cinema é uma tecnologia social que “não apenas dá visibilidade como põe em operação, produz estas desigualdades, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de desestabilizá-las” (MAIA, 2015, p. 15). Importa, portanto, investigar outros modos de olhar para as imagens como forma de desestabilizar os consensos colocados pelos sistemas de valores hegemônicos. É necessário questionar as “autoridades” da crítica e da curadoria no sentido de desestabilizar os desejos por uniformidade que mantêm o Cinema como um lugar de autorias masculinas, brancas e cisheteronormativas por excelência.

O Fincar toma uma posição crítica ao cânone e ao consenso, buscando caminhos curatoriais de dissenso. Nesses trajetos, investigam-se outros modos de dialogar com os filmes. São buscas que demandam “um deslocamento epistemológico” (OLIVEIRA, 2021) e, ainda, o uso da noção de *reconhecimento* como categoria crítica reflexiva (CESAR, 2020). Na prática curatorial, o *reconhecimento* tem sua produtividade

assentada justamente na acentuação da dimensão ética da reflexividade crítica, num momento em que não apenas os parâmetros de julgamento crítico em vigência precisaram se deslocar, mas também os sujeitos críticos precisam ser historicizados em suas práticas e conceitos. (CESAR, 2020, p. 149)

Nossas experiências históricas atravessam nossas formas de olhar para as imagens. Em outras palavras, os olhares da curadoria (e da

7. Tradução para: “If selections seem natural, inherent, universal, or timeless (and thus socially good), it may well be that a number of individuals’ interests has been determined by similar hegemonic cultural needs and institutions. (...) Claims for universality are disguises for achieving uniformity, for suppressing through the power of canonic discourse optional value systems. Such a cultural “consensus” fears an asserted “barbarism” and a collapse into the grotesque and monstrous, because it recognizes the potential loss of its hegemony. It is a politics of power” (STAIGER, 1985, p. 10)

crítica) partem de corpos localizados sócio-historicamente. E, assim como os corpos, os saberes são localizados. Nesse entendimento de prática curatorial, lidamos frontalmente com as nossas limitações e pontos cegos na relação com os outros e com as imagens, trabalhando com “o acolhimento mútuo das opacidades” (CESAR, 2020, p. 149).

Essas questões se revelam no diálogo da curadoria com os filmes, mas também se revelam na prática coletiva da curadoria, por exemplo. A formação das equipes curatoriais nos festivais tem chamado cada vez mais atenção. Como resposta às demandas externas, os eventos têm buscado garantir uma multiplicidade de sujeitos históricos e perspectivas em suas equipes. O Fincar entende isso como um ponto de partida importante para que se formem *ajuntamentos curatoriais*: espaços onde caibam deslocamentos, reconhecimento, contradições, dissensos, alianças e, assim, a produção de conhecimentos entre as mulheres/pessoas em diálogos coletivos com os filmes.

Pensar a prática da curadoria como um *ajuntamento curatorial* implica na construção de espaços de coletividade a partir da diferença, sem a pretensão de apaziguamentos de seus conflitos. Construção de espaços de formação com a concepção de uma curadoria perspectivada que se distancia de debates estéticos incorpóreos e saberes não localizados. Assim, busca-se um caminho que leve em conta a dimensão provocativa e política da curadoria em mediar junto ao público outras formas de ver.

Em movimento

Sendo um festival que convoca os cinemas de realizadoras, em muitos momentos o ajuntamento curatorial do Fincar é chamado para o diálogo com filmes que trazem representações de gênero colocadas interseccionalmente com questões de raça/etnia, sexualidade e classe social. Reflexões críticas à construção da *Mulher* e da experiência universalizante atrelada a essa ideia escoam nos diálogos com os filmes nos processos da curadoria. E, aqui, um dos questionamentos que se atualizam a cada edição: o Fincar tem como propósito afirmar padrões de gênero ou trabalhar também na instabilidade e precariedade da identidade de gênero e sexual?

No caminho de desnaturalizar a existência do gênero, nos aproximamos da pensadora feminista Teresa de Lauretis. Ela nos coloca que “O gênero é (uma) representação” produzida por tecnologias sociais como o cinema. Sendo a representação uma forma de atribuição de sentido, o cinema então tem o poder de produzir o gênero. Mas ela ainda nos aponta caminhos para uma identidade de gênero movente. Segundo ela, existe um paradoxo:

[A] construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução. (...) O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1994, p. 209)

O que fica entre o visível e o implícito (invisível) no enquadramento, o que fica entre a representação do gênero e sua irrepresentabilidade, traz uma possibilidade de sua (re)desconstrução. O movimento entre o que vemos e o *space off* – “espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS, 1994, p. 237) – é a tensão da contradição, da multiplicidade. A representação é apontada pela autora como algo relacional, em movimento.

Dialogando com a paisagem gerada por esse pensamento, construímos a sessão de abertura do II Fincar: *É minha cada parte do meu corpo*. Com sessenta e três minutos de duração, a sessão foi composta por seis curtas: *Rebellious Essence* (animação, 4’59”, 2017, Eslovênia) de Ana Čigon; *Quanto craude no meu suvaco* (ficção, 3’40”, 2017, Brasil) de Duda Menezes e Fefa Lins; *Mr. Belly* (animação, 5’41”, 2017, Taiwan) Chih-Yu Lin; *X-manas* (ficção, 17’45”, 2017, Brasil) de Clarissa Ribeiro; *Latifúndio* (experimental, 11’18”, 2017, Brasil) de Érica Sarmet; e *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA - eu tive que engolir or engolir porra nem1a* (experimental, 9’28”, 2017, Brasil) de Kalor Pacheco.

Cada filme, à sua maneira, traz gestos de insubmissão vindos da não-normatividade dos corpos. Essa insubmissão não tem a ver necessariamente com uma atitude de confronto direto, mas sim com as formas de existir no mundo e na imagem. Em *Mr. Belly* e *Quanto craude no meu suvaco* (Figura 05), nos deparamos com corpos que não são olhados em

sua completude, mas esquadrihados pelo olhar inquisidor do padrão estético. Os objetos coercitivos mudam de formas tanto quanto querem imprimir forçosamente mudanças no buchinho saliente e no suvaco cabeludo. Escapa aos objetos e enquadramentos a possibilidade de capturá-los.



Figura 5: Fotograma do filme Quanto craude no meu suvaco.
Fonte: *Quanto craude no meu suvaco*.

Eu tive que engolir or engolir porra nem1a parece produzir o reflexo de um espelho dentro de outro espelho, como que abrindo infinitos quadros dentro das suas imagens. O movimento entre o quadro e o fora de quadro traz a tensão entre quem olha e quem está sendo olhado. Uma cascata de espelhos trincados para o olhar masculino sobre o corpo de uma mulher negra. Em *X-Manas* e *Rebellious Essence* os corpos já nem sequer se deixam enquadrar e vazam os planos e os imaginários cisheteronormativos cena após cena.

Em *Latifúndio*, enquanto vemos uma tinta vermelha escorrer pelas costas de pele branca com uma tatuagem do mapa da América do Sul com o sul para cima, ouvimos a narração de voz metalizada: “Nós não nascemos homens ou mulheres, nem mesmo meninos e meninas. Ao nascer, somos um entrelaçado de líquidos, sólidos e géis, recobertos

por um órgão estranho, cuja extensão e peso superam qualquer outro: a pele”. A narração escorre junto pela pele gerando sobreposições por entre texturas e formas não-humanas e humanas (Figura 06).



Figura 6: Fotograma do filme *Latifúndio*.
Fonte: *Latifúndio*.

O pensamento escorre do binarismo homem-mulher (com a diferença sexual), transbordando na desnaturalização do padrão cisheteropatriarcal. Os gestos de insubmissão dos corpos estão, sobretudo, nas práticas sexuais explícitas ao longo do filme e que são historicamente marginalizadas. Trata-se de um pós-pornô onde são investigadas as representações dos corpos e seus excessos. Seja pelas formas de dar a ver o prazer sexual, seja pelo movimento no entre-lugar das fronteiras demarcatórias de identidade nas representações.

A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas. O “cruzamento de fronteiras” e o cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade (SILVA, 2014, p. 89).

O filme é entrelaçado em palavras, performances e desejos de desordem. Desestabiliza um imaginário sexual e político normativo, investigando as visualidades do prazer. Mais à frente, a narração de voz metalizada em *Latifúndio* retoma sobre a imagem sequencial de um corpo com seios expostos e máscara de macaco, outro corpo que se masturba enquanto lê um livro e dois corpos que se beijam calorosamente:

Foi preciso fechar o ânus, para sublimar o desejo pansexual. Transformando-o em vínculo de sociabilidade, como foi necessário cercar as terras comuns para marcar a propriedade privada. Os meninos de ânus castrados, ergueram uma comunidade a que chamaram de cidade, Estado, pátria. De cujos órgãos de poder excluíram todos aqueles corpos cujos ânus permaneceram abertos (LATIFÚNDIO, 2017).

Por entre trechos e detalhes de peles e pêlos em macro, o filme escurece sua tela e nos dá o seu título *Latifúndio*. Nos créditos finais, a narração finaliza: “Mulheres duplamente perfuradas por seus ânus e vaginas, viados a quem o poder não conseguiu castrar, corpos que renegam o que outros consideram evidência anatômica e fazem da mutação uma estética da vida.” Na cartela: Texto – Paul Preciado / Terror Anal.

Um programa como *É minha cada parte do meu corpo* traz em si um gesto de resistência à captura da normatividade dos corpos olhando para as instabilidades e precariedade das identidades. Não há uma necessidade de definição, determinação, transparência dos corpos; eles transitam como desejam. “[F]azem da mutação uma estética da vida”. Gesto importante para que não se confunda o debate sobre a representação como um fim em si, em vez de apenas um meio. Em alguns momentos, as representações podem ser como armadilhas, espaços de enclausuramentos para corpos moventes. Desnaturalizar o gênero e outras identidades no cinema demanda por investigações estéticas não-normativas de transbordamentos nas representações.

Referências bibliográficas

CESAR, Amaranta. *Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história*. CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo. (Org) *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 137-155.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. HOLANDA, H. B. de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

Mulheres inspiradoras de 2015 – e uma surpresa. Portal Geledés. 27 nov. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulheres-inspiradoras-de-2015-e-uma-surpresa/> Acesso em: 09 ago. 2022.

OLIVEIRA, Janaína. *Atravessando Porta para o céu*. Verberenas, Vol. 7, núm. 05, 2021. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/atravesando-porta-para-o-ceu/> Acesso em: 10 jul. 2022.

Reações negativas ao nome/mostra Cinema de Mulher. Tumblr, sd. Disponível em: <https://cinemademulher.tumblr.com>. Acesso em: 10 jul. 2022.

SANTOS, Érica Ramos Sarmet dos; TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1373-1391, Dec. 2017. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2017000301373&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jul. 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e a diferença*. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

STAIGER, Janet. *The politics of film canons*. Cinema Journal, vol. 24, núm. 3, 1985. pp. 4-23.

WANDERLEY, Natália Lopes. *O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

CAPÍTULO 10

Curadoria como exercício de cinema comparado¹

MARIANA SOUTO
ÉRICO OLIVEIRA

Neste texto, interessa-nos examinar a curadoria ou programação de cinema como parte integrante de um pensamento comparatista. Daremos ênfase tanto a uma reflexão metodológica sobre o ofício curatorial quanto à afirmação de consequências éticas possíveis do gesto de cotejo que discutimos. Essa atividade tem semelhanças e diferenças em relação ao campo analítico (seja na pesquisa acadêmica ou na crítica) e pode ser pensada como a crítica em ato. Trata-se de um trabalho intelectual e também, de certa maneira, de um exercício ou uma prática. Nessa perspectiva, essa atividade se investe mesmo de uma dimensão ainda mais pública do gesto analítico, uma vez que, diferentemente do texto, ela já se projeta (literalmente, no caso do cinema, a curadoria é

1. Uma pequena parte das reflexões aqui contidas foi apresentada, ainda em estado inicial, no XXIII Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – e consta dos anais do congresso no ano de 2019, disponível em [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019(XXIII).pdf)

manifesta por projeção) em uma situação coletiva de visionamento das obras².

Diante da escassez de bibliografia sobre curadoria no âmbito cinematográfico, visitamos muito brevemente o campo das artes visuais para entender melhor o ofício de curador, pois lá essa função tem mais raízes, sendo mais estabelecida e discutida do que no audiovisual. A palavra curadoria vem do latim *curare*, que tem a acepção de “cuidar” ou “conservar”: cuidar de um acervo de obras de arte, por exemplo. No entanto, no seu entendimento moderno, que remonta a poucas décadas atrás, não lida apenas com a manutenção e conservação de um acervo, mas também com o conceito, a seleção e a organização de exposições, galerias e museus, em muitos casos imprimindo um olhar autoral às mostras (ARANTES, 2014). O trabalho envolve também um pensamento a respeito da distribuição espacial das obras, sua ordenação no espaço, isto é, o display da exposição ou sua *expografia*.

A presença do ofício curatorial, nas artes visuais, ganhou dimensão mais acentuada, particularmente, a partir do final dos anos 1960. É o que Claire Bishop (2015) já nomeou como o processo histórico de ascensão do curador *auteur*³ no campo de grandes exposições artísticas. Sem nos alongarmos aqui no panorama histórico fornecido por Bishop, interessa-nos recuperar dois fatores centrais. Nas artes visuais, há uma história relativamente constituída do debate sobre curadoria, mas ele ainda é também de curta duração, sobretudo porque foi somente do final dos anos de 1960 para cá que se afirmou o lugar de uma profissão que desenha arranjos entre obras e propõe conceitos para articulá-las, e não

2. Clarissa Diniz (2020) já comentou sobre a curadoria como gesto correlato à crítica de arte. Mas ela sinaliza também para uma operação distinta do texto, ao oferecer uma interessante distinção: a prática curatorial manifesta pensamentos para além da mediação da linguagem verbal. “Abre-se um espaço, uma porosidade, para que as experiências que não cabem na linguagem se manifestem mais abertamente do que no texto crítico, no qual existe uma dependência primeira da linguagem verbal” (DINIZ, 2020, p.86). Voltaremos a essa entrevista com Diniz, no decorrer de nossa breve contextualização sobre a empreitada curatorial nas artes visuais.

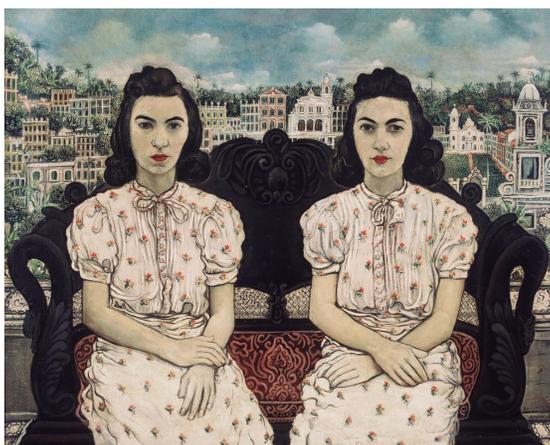
3. O texto original de Bishop foi escrito em língua inglesa e adotava o termo “*auteur*”, em francês, já num comparativo com teorias estéticas sobre autoria, tomadas, em especial, de vocabulário francófono – daí vem a opção, na tradução do texto em português, em manter o termo na grafia francesa.

apenas se investe da posição de conservar as obras ou se responsabilizar, museologicamente, pela salvaguarda da história da arte. Junto a isso, vale sublinhar, ainda com Bishop, que o reconhecimento do trabalho criador do curador de uma exposição, em forte relação com uma perspectiva autoral, tem sido alvo tanto de defesas quanto de ataques, no circuito complexo – institucional e mercadológico – das artes visuais, o que envolve tensões e diálogos entre artistas, críticos, curadores e gestores.

No contexto brasileiro, podemos trazer algumas concepções que nos interessam, para situar a reflexão sobre a própria posição da prática curatorial diante das obras. Glória Ferreira (2020) nos fornece uma defesa experiencial do ofício, questionando a criação de modelos prévios, que iriam se sobrepor aos próprios gestos dos trabalhos. Essa perspectiva dialoga com uma prática que tenta solucionar dilemas históricos da atividade curatorial – por vezes, enredada em uma “mão forte” do curador, e criticada por se fazer desse modo, como voz autoral marcada em demasia. Por isso, Ferreira talvez tenha sido uma curadora e crítica a nos fornecer pistas bastante heurísticas, se pudermos dizer assim, entusiasta das articulações provisórias entre obras. Para Ferreira, a curadoria tem sempre “um caráter experimental”, uma atitude de pesquisa que caminha junto a vislumbres e hipóteses: “momento provisório e essencialmente visual, que tem de levar em conta as obras e o que elas propõem” (FERREIRA, 2020, p. 57).

Coloquemos aqui essas formulações de Ferreira junto à defesa, feita por Clarissa Diniz (2020), da necessidade de uma abertura ao desconhecido no processo de pesquisa curatorial. Essas duas perspectivas, a de Diniz e a de Ferreira, parecem de grande importância, quando tratarmos, em particular, do modo de construir relações entre filmes, gesto que pode ser feito numa atitude que busque o frescor das aproximações e uma inquieta postura de escuta. Isso permite construir, com dedicação, aquilo que Paulo Herkenhoff já chamou de uma hipótese hermenêutica ou problematizadora, elaborada para formular diálogos entre as obras. Herkenhoff trabalhou com essa operação em muitas exposições – uma delas a 24ª Bienal de São Paulo, cujo mote era a Antropofagia. Um dos gestos recorrentes no projeto era criar áreas de contaminação, em que

uma obra dialogasse com as que compartilhavam de seu recinto expositivo. O curador justapôs *Eixo exógeno*, uma escultura de Tunga, ao quadro *Léa e Maura* (as gêmeas) de Guignard. No espaço entre as duas personagens de Guignard, vemos reverberar a forma da escultura de Tunga. Um jogo que inverte figura e fundo se cria nessa interseção.



Figuras 1 e 2: *Eixo exógeno* (Tunga, 1986) e *Léa e Maura* (Alberto da Veiga Guignard, 1940)

Essa postura curatorial que tece hipóteses num espaço instalativo passa a se inscrever numa espécie de abordagem ensaística, feita por equipes curatoriais, tomando obras heterogêneas para compor um sentido (OSORIO, 2015). Glória Ferreira dá mais precisão a essa meto-

dologia, nomeando-a como “ensaio visual”, que surge como gesto importante, em particular para incidir na história e propor aí chaves de leitura.

E o que esperamos de uma curadoria? O que pode ela trazer de mais interessante? Esse caráter de laboratório, me parece; porque, no fundo, é quase um ensaio visual. Nas curadorias mais potentes, de mais fôlego, há a possibilidade de levantar novos entendimentos de questões históricas e a respeito das obras. De certa maneira, ela cumpre um papel entre a crítica e a história da arte (FERREIRA, 2020, p. 58).

Retomando ainda proposições trazidas por Diniz, agreguemos aqui uma última provocação: essa abordagem laboratorial precisaria ser parte de um processo que se desinveste de certezas e que questiona a própria invenção institucional e mercadológica do curador como sujeito de autoridade e especializado (DINIZ, 2020, p. 85). Problematizando a ideia de especialização de um saber, no que isto se reverte em marcas de poder e de autoridade, Diniz propõe um desmanche epistêmico da posição curatorial, para que se faça mais transversal e menos central, certamente incomodada com as muitas cristalizações institucionais que essa tarefa tomou no campo das artes visuais – fenômeno que, em alguma medida, deve também ser observado (e tensionado), com atenção, na área do cinema.

Assim como nas artes visuais, a proposição de relações, muitas vezes imprevistas, entre obras também está envolvida na ideia de curadoria ou programação de cinema. Faremos a transição do cubo branco⁴, onde se situa grande parte da produção moderna (local que se pretende neutro para melhor expor as obras, embora muito criticado) para a caixa preta do cinema, espaço de exibição de filmes numa sala escura voltada para uma tela. A aposta é de que o desenho de programação de determinados filmes num ciclo ou numa mesma sessão pode fazê-los dialogar,

4. Sabemos que há muitas distinções entre os trabalhos curatoriais, quando se dão nas artes visuais e quando se dão no campo do cinema. Nosso esforço até aqui foi o de situar historicamente uma prática, para também percebermos as nuances envolvidas nela.

destacando elementos latentes de um ou outro, produzindo itinerários afetivos e narrativas impensadas.

Ainda que muitas vezes esta não seja a intenção original, um filme pode responder a outro, endereçar-lhe questões, criticá-lo ou complementá-lo. A partir desse contato propiciado, semelhanças e diferenças emergem e se tornam mais visíveis – “talvez seja esse um dos segredos da programação, versos e rimas ocultos no que parece ser um texto em prosa” (CANGA, 2012, p. 91). Diálogos misteriosos se dão entre obras, que criam entre si continuidades e reverberações quando vistas em conjunto, aproximadas por um gesto ativo de um programador que busca criar as condições favoráveis para propiciar essa comunicação. No mesmo sentido, Jacques Aumont, ao falar de perspectivas comparatistas, destaca os casos em que “a atividade crítica é que opera a relação entre as obras” (AUMONT, 1996, p. 9), diferente do que ocorre quando há direta citação de um cineasta a outro, homenagens ou referências intencionais, sejam sutis ou explícitas – a conversa aí já está dada, ou ao menos começada. O autor debate o ofício do programador, citando um dos maiores inventores de programas de projeção, Henri Langlois (co-criador da Cinemateca Francesa), que promovia relações secretas entre os filmes programados num mesmo dia, supondo um espectador ideal que assistisse a todas as sessões. Uma de suas programações específicas, a de 14 de setembro de 1968, foi mote da análise em um artigo da Revista Comparative Cinema escrito por Pablo García Canga. Nessa sessão, Langlois programou quatro filmes de épocas e modos de produção diferentes, constituindo uma montagem que permitia a descoberta de novos aspectos de cada filme individualmente. O autor percebeu ali, na reunião dessas obras, algo em comum: o “tema do três”, isto é, a dificuldade de uma dupla ou casal em acolher um terceiro elemento, ainda que os filmes fossem tão diversos como um faroeste, um drama ou um policial. “A programação se torna, assim, um jogo interpretativo” (CANGA, 2012, p. 90)⁵.

Nossa primeira interpretação de um filme vem marcada pelo espaço e pelo contexto da programação. Dessa forma, as sessões têm o potencial

5. No original: “La programación deviene así un juego interpretativo”.

crítico ou ensaístico de construir um pensamento. A curadoria então é o ato de interpretar filmes ao colocá-los em determinado contexto, avizinhando-os de certas obras, deixando outras de lado, inserindo-os assim em uma narrativa maior. No contexto do cinema comparado, uma das características singulares da curadoria é o modo consecutivo, que preserva a integridade das obras, os sons e as imagens, bem como a fidelidade à linguagem do meio. Compara-se uma obra depois da outra, e não ao lado de outra, como poderia acontecer nas instalações, no interior de um vídeo ou filme com tela dividida ou mesmo na aproximação de fotogramas utilizados para fins de análise. A sessão propõe uma comparação no tempo, em uma operação que demanda a memória de um espectador ativo, disposto aos exercícios de conexão (HORVATH, 2012). O filme, quando passa, se converte em memória, que é a base sobre a qual se sustenta a proposta comparatista – como se essa tela mental fosse capaz de reter alguns resíduos dos filmes e produzir algumas fusões ou sobreposições quando chega a imagem do próximo.

Como se trata de uma dinâmica temporal, são fundamentais a ordenação dos elementos e o desenho que juntos constroem, com a adição de uma obra a cada vez, em um processo cumulativo. Numa sessão de curtas, por exemplo, importa qual filme vai abrir e qual fechará o conjunto (a ordem A, B, C tem reverberações diferentes da ordem B, C, A ou da A, C, B, ainda que os filmes sejam rigorosamente os mesmos). Diferentes ordens produzirão diferentes efeitos. Nos casos em que se tem, na programação, um filme gerador de impacto emocional profundo, não é desejável colocar nada depois dele, sob pena de prejudicar tanto a duração da sensação que ele pretende causar, como o visionamento de um possível filme seguinte.

A programação oferece um caminho a se percorrer, como a proposta de um roteiro – um itinerário que se inicia em determinado ponto e se encerra em outro, capaz de produzir e modular certas reflexões e emoções ao longo desse trajeto. O ritmo é um critério fundamental na composição de uma sessão, uma certa combinação ou alternância entre filmes que exigem mais ou menos dos espectadores. Nessa rota, importa saber se a experiência que se pretende proporcionar é ascendente ou descendente, por exemplo. Pode-se ainda construir uma narrativa por

meio dos filmes, erigindo um percurso entre eles, à medida em que vão trazendo novas informações ou transformações de um a outro. Essa narrativa pode ser mesmo ficcional, fruto de uma imaginação que tece teias entre os filmes, explorando as lacunas dos intervalos. Configura-se uma montagem que toma como blocos não mais planos, mas filmes inteiros, o que implica um incremento de complexidade e escala. Desdobrando o princípio da montagem, conforme o pensamento de Eisenstein, colocar dois ou mais filmes numa mesma sessão produz algo novo, que não estava contido em cada um dos objetos isoladamente⁶.

Além dos próprios filmes, alguns elementos exteriores podem ser convocados no intuito de se produzir sentido, como os textos curatoriais de catálogos e sites, a fala de apresentação, além dos próprios títulos das sessões ou da mostra, que se prestam à função de chave de leitura, pistas para o espectador que se abre à experiência dessa narrativa. A perspectiva de curadoria que apresentamos aqui se filia à proposta das constelações fílmicas (SOUTO, 2020), método comparatista que convida à reconfiguração de elementos do mundo sensível. Trata-se de uma proposta, amparada em Walter Benjamin e na astronomia, que propõe conexões entre obras a partir de um movimento que escapa ao linear e aos eixos mais usuais da comparação, como gênero, autor ou nação. A constelação é pautada por uma noção de historicidade, mas produz uma ligação entre tempos que não é da ordem da causalidade ou da cronologia.

Curadoria e historicidade

Diante de um método calcado na montagem e na operação constelar, podemos dizer que a curadoria é, marcadamente, uma atividade histórica e interventora na história. Com a possibilidade de transitar entre filmes de épocas distintas, a prática curatorial é capaz de vincular uma

6. O pensamento de Eisenstein é vasto e disperso e nos interessa aqui para operar nosso cotejo entre o que um(a) montador(a) faz na forma fílmica e aquilo que um(a) curador(a) faz na dramaturgia de uma sessão. Uma das compilações emblemáticas, publicadas no Brasil, das discussões teóricas do cineasta está no livro “A forma do filme”. Para detalhes das proposições, sugerimos os textos: “Dramaturgia da forma do filme” e “Métodos de montagem”.

metodologia a um gesto ético e político: ao sublinhar latências e vestígios nas histórias do cinema, o ato comparativo cruza tempos de modo a perceber apagamentos, lutas por visibilidade e uma feitura histórica do cinema atravessada pela fricção. Essa intervenção é no curso histórico de modo amplo: trata-se de ações retrospectivas especiais (olhares para o passado) e da própria atividade de seleção e curadoria no presente em festivais de cinema contemporâneo, uma vez que o fazer histórico ocorre aqui e agora – logo, a tarefa de produzir reparação histórica é coletiva, necessária e lastreada na urgência do presente.

A noção de constelação, que ganha aparição de modo lacunar nos escritos benjaminianos, tem uma de suas manifestações fundantes na concepção de história desse autor, que teve nas *Teses sobre a filosofia da história* uma espécie de texto crucial (já bem ao final da vida), para fomentar uma escrita historiográfica capaz de articular fragmentos temporais, sem combiná-los na integralidade de um todo e sem investir em teleologias. Na máxima benjaminiana de que é preciso “escovar a história a contrapelo” – é a conhecida e paradigmática formulação contida ao final da Tese VII –, encontramos uma concepção que pode ser cara ao tipo de montagem entre filmes que propomos dentro desse método comparativo para o qual sinalizamos. Trata-se de uma vinculação refratária às narrativas universais, pautadas pelo visionamento do progresso e pela premissa dos vencedores. Os modos de trabalho propostos por Benjamin são, sem cessar, opções ético-políticas⁷, que enlaçam maneiras de narrar a atos de dissidência. É nessa perspectiva de historicidade que temos interesse em firmar nosso solo.

Desde esse chão, e considerando a experiência brasileira, uma operação curatorial se investe ainda mais do desafio ético de pensar quais histórias contamos, ao fazermos programação de cinema. Amaranta Cesar (2020) já desenvolveu, com agudeza, um conjunto de indagações sobre o trabalho curatorial, desde uma perspectiva crítica aos processos

7. Não é nossa intenção aqui percorrer, longamente, o denso e fragmentário pensamento benjaminiano sobre a escrita da história, mas apontamos para uma íntima contaminação de nossas proposições teórico-metodológicas com as abordagens do autor – contidas nas famosas *Teses* e também espalhada por diversos textos (ver também, sobremaneira, *Origem do drama barroco alemão* e as *Passagens*).

coloniais inscritos em nossa experiência social. Em estreita aliança com essa intervenção de Cesar e também com trabalhos de festivais como o CachoeiraDoc⁸, pensamos que o trabalho de cotejo tão caro à atividade curatorial se transforma em ferramenta para uma pedagogia histórica singular: alinhar filmes é um gesto capaz de interpelar o tempo e de convocar uma comunidade de espectadores a co-participar de um constante e necessário retrabalho das histórias do imaginário. Tudo se passa, em suma, na própria articulação entre o que os filmes podem fazer e o que cada curador pode contribuir, em conjunto a cineastas, na formulação de uma experiência social. Nesse aspecto, Cesar coloca em termos bastante precisos: “a pergunta cinematográfica fundamental e catalisadora – que história queremos? – parece orientar, finalmente, não apenas os trabalhos dos filmes, mas também a tarefa do curador e programador de cinema” (CESAR, 2020, p. 145).

No contexto brasileiro, portanto, em que muitas lutas se travam, pelos filmes, para amparar reivindicações sociais e históricas que permitam emergências de sujeitos historicamente silenciados, a curadoria passa a se tomar de uma responsabilidade conjunta, uma necessidade de criar vizinhança com processos em curso – no fazer fílmico e no fazer social. Trata-se aqui de pensar as forças que reunimos, quando comparamos os filmes, e os modos de vida que articulamos, quando convocamos as obras. Comparar é um ato capaz de produzir comunidades imprevistas entre territórios e existências. Inspirados pelo que fala Célia Xakriabá (2020) sobre uma educação territorializada, amparada em contextos, podemos arriscar que o trabalho da constelação é, em nosso caso, um ato de escrever as relações entre as obras como quem passa dedos na areia, propiciando relações entre estrelas e grãos de terra, entre céu e chão. Tentando dizer mais diretamente: a liberdade do gesto compara-

8. O CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira acontece na cidade de Cachoeira, na Bahia, desde 2010, a partir de mobilizações da comunidade acadêmica do Curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Além do texto de Amaranta Cesar, que tomamos aqui como interlocução importante, vale indicar o livro completo organizado coletivamente com o esforço de trazer mais debates junto a esse importante Festival brasileiro – ver: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L. (org.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: EDUFBA, 2020.

tivo que propomos é, em um país tomado por processos sociais historicamente violentos, um modo de imaginar outros territórios para os cinemas, outras ancoragens das obras com a sociedade, outras formas de as imagens interrogarem nossa vida comunitária fraturada e atravessada por extermínios coloniais.

Tomar-se dessa responsabilidade é reconhecer mesmo um compromisso ético diante da história, evidentemente atravessado pela consciência de que todo sujeito curador é posicionado – e, portanto, cada movimento curatorial precisa buscar a justa medida de produzir alianças, sabendo de onde parte, de que modo se situa e, mais ainda, como seus paradigmas de cinema devem, constantemente, ser postos à prova pela escuta dos filmes. Amaranta Cesar já destacava também a necessidade de sairmos da posição do sujeito universal e de julgamento, ao fazermos curadoria. Pensamos que esse desafio é fundamental e que precisa ser tomado como uma constante, quando se trata da articulação entre filmes. Cabe a quem faz curadoria assumir-se enquanto sujeito histórico, tomado pelos marcadores existenciais que tiver, e constituir a tarefa de escuta das obras, numa postura dialógica, relacional, constantemente matizada pelos contextos que cruzam o empreendimento curatorial: contextos dos filmes, dos curadores e, especialmente, da situação de cinema em que as obras vão passar (festival, mostra, cineclube).

Orientada, portanto, por uma dimensão ética da estética e da política, a atividade de curadoria e programação pode ganhar contornos de uma montagem que cria vizinhanças não apenas entre os filmes, mas entre os filmes e as pessoas, entre a vida e o cinema. Ao curador caberia, então, um trabalho ao modo de uma radiestesia, digamos assim. Ou seja, a tarefa de buscar no fundo das imagens o sinal da vida sensível que pulsa no seu avesso; vida que pode irromper à superfície como um lenço de água, desde que saiba captar sua vibração, com os instrumentos acertados, quando ela ainda resta invisível a correr sob a terra, ou melhor, no extracampo fílmico. (CESAR, 2020, p. 153).

À pergunta que já fizeram Yuri Firmeza e Pablo Lobato para curadoras/es de artes visuais, “O que exatamente vocês fazem, quando fazem

ou esperam fazer curadoria?” (FIRMEZA & LOBATO, 2020)⁹, talvez possamos dar uma resposta provisória e inacabada: ao fazermos curadoria, cabe a nós perceber as relações misteriosas e imprevistas entre os filmes (pelo que nos inspiram as constelações), para constantemente restituí-los ao solo de que fazem parte, sondando, com as obras, nossas possibilidades de interpelação das formações históricas de territórios e de sociedades. Essa visada ético-política seria, em nosso entendimento, um crivo para fazer problema na abordagem canônica herdeira da tradição moderna e calcada na noção de juízo, responsável por tantos apagamentos e estabelecimento de paradigmas universais¹⁰. Reelaborar processos estéticos, a partir de uma ética, é uma maneira de fortalecer o laço entre o cinema e a produção de vida coletiva.

A mostra A saída da fábrica

Após a apresentação dessas ideias iniciais, comentamos brevemente a proposta de uma mostra planejada pelo *Cineclube Comum*¹¹, projeto do qual um de nós faz parte. Esperamos que este compartilhamento de experiências práticas no campo da curadoria, com a explicitação de

9. Em 2009, Yuri Firmeza e Pablo Lobato lançaram uma pergunta para 16 curadoras/es: “O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?”. O empreendimento foi mobilizado, inicialmente, para uma obra instalativa, efetuada em 2010 no Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza. As falas de cada pessoa foram editadas para essa primeira versão, exposto como trabalho artístico, e vieram recentemente à tona, na sua integralidade, como publicação impressa (FIRMEZA & LOBATO, 2020).

10. Neste texto, não vamos nos deter em uma discussão mais conceitual sobre a noção de juízo estético. Mas consideramos importante mencionar essa reviravolta no pensamento filosófico contemporâneo, particularmente a partir das contribuições de Denise Ferreira da Silva, que faz tensão com a tradição do pensamento moderno e propõe uma recusa à abordagem analítica kantiana, fundadora de princípios judicativos no campo da estética. Ver, por exemplo, o seguinte texto da autora: SILVA, D. F. Em estado bruto. In: ARS (São Paulo), v. 17, n.36, p. 45-56, 2019.

11. Realizado por Mariana Souto, Victor Guimarães, Carla Italiano e Luís Fernando Moura. O projeto ocorria em sessões frequentes, organizadas em mostras (como a Políticas do Cinema Moderno, Políticas do Cinema Contemporâneo, Sabotadores da Indústria, entre outras), no Sesc Palladium em Belo Horizonte e deu origem a publicações (Cadernos do Cineclube Comum, atualmente no 5º volume). A programação era gratuita e as sessões sempre comentadas por convidados, no intuito de promover diálogo e reflexões coletivas sobre os filmes.

algumas propostas e pensamentos no desenho de mostras e sessões, possa alimentar as reflexões aqui tecidas. Dentro de um tema por demais abrangente como “cinema e trabalho”, esse grupo de curadores elegeu “a saída da fábrica” como um recorte, apostando na potência de seus significados. A saída da fábrica é um ponto limítrofe, a transição entre o trabalho e a vida fora dele. Nesse átrio está contida a tensão entre prisão e liberdade, labor e rua. É também o lugar onde se agrupam trabalhadores, onde se fazem greves e manifestações, onde se reúnem por amizade ou afeto.

O filme *A saída dos operários da fábrica Lumière* (irmãos Lumière, 1895) aqui funciona como uma referência quase arquetípica, presente nos fundos do nosso imaginário, como essa imagem primordial que vimos muitas vezes. Muitos filmes, de diferentes estilos e nacionalidades, voltaram a ele, de forma inconsciente ou explícita. A partir desse mote, as obras convocam temas os mais diversos, das denúncias de injustiças sociais e a reivindicação por melhores condições trabalhistas até as relações de gênero. Uma curadoria pode escolher um filme-ponto de partida, ou um disparador, para daí buscar suas ressonâncias em outras obras. Ao conjugar filmes de tempos distintos, a mostra busca acrescentar uma dimensão de historicidade ao tema do trabalho, propiciando uma comparação que atravessa séculos, do final do XIX aos anos 2000. Se, por um lado, o trabalho é universal, um dos temas fundantes para a humanidade, por outro, é absolutamente cultural, marcado por nuances e especificidades históricas, conjunturais. Aqui analisamos a proposta de relação entre alguns dos filmes da mostra, como *A dupla jornada* (Helena Solberg, 1975), *Dias de greve* (Adirley Queirós, 2009) e *A fundição* (Aki Kaurismaki, 2007).

O próprio título da mostra, portanto, ajuda a propor o recorte e estimula interpretações do espectador, já que alguns filmes estão ali devido a um gesto curatorial, por uma relação menos direta com o motivo eleito como eixo, aproximados por relações nem sempre intencionais por parte dos cineastas.

A sessão se abre com o filme dos Lumière, ponto de partida não só dos filmes seguintes como do próprio cinema. Figura como uma espécie de padrinho dos posteriores e também como um condensado de elementos

e aspectos, mais ou menos sutis, que cada filme seguinte vai colher e desenvolver, tomando seu próprio caminho e avançando para direções diversas. A partir desse filme pivô, entendido como um emaranhado ou condensado de questões, cada filme puxa um fio.

Ao longo de toda a sessão, vemos a alternância entre os movimentos de sair e entrar na fábrica, que personagens diversos desempenham em contextos distintos, intercalados com muitas outras ações. Nesse conjunto, por meio do entrar e sair que sempre é retomado, brota a ideia da rotina laboral, dos padrões repetitivos, do movimento contínuo entre começar e terminar o trabalho, para em novo dia começar novamente. A sessão propõe uma narrativa cíclica, que sempre retorna ao ponto inicial.

A dupla jornada (Helena Solberg, 1975) recupera um fio importante do filme dos Lumière. Embora nem sempre isso seja comentado, no filme de 1895 a maioria dos trabalhadores é composta por mulheres. No filme de Solberg, depois de um plano de homens saindo da fábrica, o filme logo migra seu interesse para as mulheres, abordando um aspecto fundamental da questão, desde tempos primordiais: a divisão de trabalho na sociedade. O média-metragem investiga justamente o trabalho feminino, que envolve, como o nome aponta: dupla jornada, isto é, o trabalho que não acaba na saída da fábrica e continua no lar. O portão da fábrica não é a divisão entre trabalho e lazer ou vida pessoal, mas entre trabalho na fábrica e trabalho doméstico, entre trabalho e trabalho.

Saindo da fábrica, a cineasta faz um trajeto pelos rincões da América Latina, investigando o trabalho no campo e em minas em países como Bolívia e Peru, para depois retornar à cidade. Desse motivo a princípio francês, europeu, conhecemos então suas singularidades na América do Sul. Mantém-se, do filme dos Lumière, uma certa vibração de um espírito coletivo, já que Solberg muitas vezes entrevista vários personagens de uma vez em rodas de conversa.

Em seguida, *Dias de greve* (2009), curta de Adirley Queirós, dialoga com o motivo da saída da fábrica por via menos direta. Operários de uma pequena fábrica na Ceilândia entram em greve e passam dias em impasse, hesitando entre voltar ou não ao trabalho. Conversam, jogam futebol, andam pela cidade como ações possíveis desse momento de

pausa. Ao contrário dos demais, o filme não traz uma imagem típica de saída da fábrica, mas o dilema entre sair ou entrar, em um sentido mais abrangente, paira em sua duração. A consciência de classe é frágil, os empregados são pouco numerosos e o que lhes resta é redescobrir a cidade, o ócio, para logo voltar, derrotados, ao trabalho.

Encerrando a sessão, vemos *A fundição* (Aki Kaurismäki, 2007), curta em que os operários de um fábrica se dirigem ao cinema, durante a pausa do almoço, para assistirem justamente a *A Saída da fábrica* dos Lumière. Nesse espelhamento estão, de dentro da fábrica, assistindo aos seus “antepassados” saindo dela, embalados por uma trilha de rock. Há um teor ao mesmo tempo de nostalgia e resignação em seus rostos, já envelhecidos, que ainda devem voltar à fábrica para completar o expediente depois do intervalo. Sair da fábrica talvez seja um oásis, uma miragem que se imprime fugazmente na tela diante de seus corpos. O filme de Kaurismäki, já em outro momento histórico – após uma crise econômica que devastou a Europa e o mundo – promove esse melancólico encontro de tempos. Por mais que se insira no capitalismo pós-industrial, de globalização e automação, a visão do espaço de trabalho compreende grandes máquinas, labaredas e ferro incandescente, revelando a permanência de um modo de produção muitas vezes pesado e insalubre. Ao longo do trajeto da sessão, portanto, um movimento que perpassa os filmes nesse ir e vir entre fábrica e cinema. O conjunto da sessão constrói uma narrativa, que se espalha pelos filmes. Cada filme é, ao mesmo tempo, uma obra inteira, com trama e percurso próprios, mas também é uma peça ou fragmento de uma narrativa maior, a qual ajuda a compor.

À beira

Em maio de 2022, aconteceu a primeira edição do Beira: Festival de Cinema de Porto Velho, organizado e concebido por Naara Fontinele e Angélica Menezes, com o intuito de disparar encontros cinematográficos desde a perspectiva dos modos de vida e dos fazeres fílmicos da cidade de Porto Velho, em Rondônia. Trazemos essa experiência por algumas razões. Uma delas é a própria participação de um de nós na curadoria da

“Mostra Brasil: vários cantos” (Érico Oliveira junto a Angélica Menezes e Simone Norberto), que compunha o festival, o que nos permitirá constituir um breve relato mais adiante sobre o gesto que tentamos desdobrar. Mas além disso, outros dois fatores merecem especial atenção quanto ao Festival como um todo. Em primeiro lugar, o Beira nos parece emblemático dos processos de descentralização dos festivais de cinema brasileiro, como parte correlata à regionalização da própria realização audiovisual. Em segundo lugar, e ligado à ampliação das regiões difusoras de cinema, o Beira foi concebido com a constante preocupação em promover uma programação pautada por um olhar posicionado, desejosa em desenhar mostras que dialoguem com as experiências de Rondônia, como diz diretamente o texto redigido por Naara Fontinele:

As seis mostras compondo a programação do festival exploram o cinema brasileiro contemporâneo a partir de um olhar posicionado, que se abre da beira do Rio Madeira para os diversos cantos do país, trazendo tanto filmes realizados em terras rondonienses quanto obras que se criaram longe das nossas águas, mas que produzem imagens e pensamentos em confluência com as vidas e as lutas locais. (FONTINELE, 2022).¹²

Eis aí uma questão que parece fundamental, ligada à dinâmica densa e complexa de realizar uma curadoria desde esse lugar, desde a beira. Certamente, trata-se aqui da ideia que nos lembra *margem*: essa posição, questão tão cara para pensar dissidências frente a narrativas hegemônicas, é sem dúvida fundante para os modos de produção desse festival e de outros, como o já mencionado CachoeiraDoc. Produzir a partir das margens não é indagar desde uma falta, muito longe disso: trata-se de sinalizar a potência de um chão de onde se fala, um chão certamente tomado por assimetrias de poder, e de como esse chão é capaz de interrogar a produção de um espaço mais amplo – neste caso, a realização cinematográfica de um país, o Brasil.

Mas estar à beira é ainda constitutivo da singularidade deste Festival, de uma outra maneira. Além de uma posicionalidade política frente a

12. Trecho do texto de Naara Fontinele, diretora artística do Beira, disponível na página inicial do site do festival: <https://beirafestivaldecinema.com/>. Acesso em: 30.06.2022.

uma distribuição desigual dos recursos, o que dialoga com situações contra-hegemônicas variadas, esta beira é intrínseca à vida feita junto a um rio. A passagem do texto de Fontinele é fundamental: “um olhar posicionado, que se abre da beira do Rio Madeira para os diversos cantos do país”. Hipótese que nos atravessava nas discussões, captada como uma intuição: como escutar os cinemas, feitos em Rondônia e em outros cantos brasileiros, desde esse fluxo da água, desde modos de vida que se alimentam daquilo que do rio chega, e que se orientam por este curso, nele encontram morada?

A atuação de um de nós (Érico Oliveira) foi dedicada a curar filmes para uma mostra brasileira contemporânea. Dessa maneira, um morador de Fortaleza, cidade à beira de outros rios (Pacoti e Ceará, para citar dois), juntou-se a um grupo de moradoras da beira do Rio Madeira (Angélica Menezes e Simone Norberto). Nossa tarefa consistiu em apurar os ouvidos para escutar demandas contemporâneas do cinema brasileiro, que produzissem transversalidade com processos de Rondônia, aos modos, quem sabe, do que Paul Gilroy já nomeou como uma “solidariedade translocal” (GILROY, 2001, p.10). Essa busca era marcada pela indagação constante do que filmes de outras partes brasileiras teriam a dialogar em termos de demandas culturais, artísticas e territoriais – diálogo tramado entre eles (os filmes) e deles com Rondônia. Colocando curtas e longas feitos no Norte do Brasil, um deles de Rondônia, em constelação com produções de outros estados brasileiros, montamos coleções transitórias, marcadas pelo desejo expresso de evitar qualquer síntese ou totalização sobre o estado atual do cinema brasileiro. Longe disso, nosso esforço foi o de assumir o gesto parcial e a atitude de sujeitos históricos que, partindo de uma perspectiva, se debruçam sobre uma produção em curso, com desejos de sinalizar para linhas de força possíveis – novamente, sempre com vistas a pensar o território em que se ancorava o Beira.

Desse modo, a partir de uma cartografia de filmes feitos nos últimos três anos no Brasil, enfrentamos coletivamente a tarefa de nos situar diante de múltiplas maneiras de fazer imagens e sons. Com algumas distinções em relação ao trabalho cineclubista, a operação da mostra buscava, primeiramente, acumular um repertório comum bastante vasto

de filmes recentes, visionados e debatidos em conjunto pela equipe de curadoria, para, posteriormente, arriscar a formulação de um enfoque e de um perfil daquilo que tomava corpo em nossas coleções. Gesto sem dúvida desafiador, ele foi marcado pelo tateio de aproximações, pelo ver em conjunto de um considerável excedente de trabalhos, para chegar ao recorte final de quatro longas e sete curtas.

Assumimos que esse seria um mapa heterogêneo de realizações filmicas, que apontavam para gestos muito distintos. Ainda assim, e eis uma face fundamental da tarefa curatorial, trabalhamos para costurar uma narrativa imaginada entre as obras, ao perceber os desenhos que poderiam traçar, evitando aproximações que nos parecessem muito evidentes e propondo títulos para quatro sessões, que operassem como pequenas fabulações da curadoria a respeito de um itinerário que os trabalhos poderiam constituir. Essas nomeações das sessões foram costuradas pela sensação de que essas coleções do cinema brasileiro permitiam pensar questões distintas, porém postas numa comum modalidade de confronto com forças repressoras do nosso presente histórico. Cada sessão foi pensada como “um canto”, dando prosseguimento ao título concebido para a mostra como um todo, “Brasil: vários cantos”, que explorava a produtiva ambivalência da palavra “canto” – aquilo que é lugar e aquilo que se escuta. Chamamos, então, da seguinte maneira as sessões: cantos de cura, cantos de fuga, cantos de luta e cantos de morada.

Na sessão 1 (cantos de cura), reunimos os curtas-metragens *Pohã Re'yi (Família dos Remédios)*, de Joilson Brites, Jhonathan Gomes, Wagner Gomes e Anailson Flores (MS, 2020), *Um transe de dez milésimos de segundos*, de Jamile Cazumbá (BA, 2020) e *As vezes que não estou lá*, de Dandara de Moraes (PE, 2020). Nela, cada curta passava a lançar um ao outro energias para costurar uma ideia possível de saúde, a partir dos processos filmicos. Seja por meio do documentário, da vídeo-performance ou da ficção, pensamos que o roteiro entre esses três trabalhos formulava para uma comunidade de espectadores um campo heterogêneo de iniciativas com o cinema que poderiam pensar o cuidado com o corpo, com o espírito e com o próprio entorno.

Com a sessão 2 (cantos de fuga), agrupamos o curta *Nazaré, do Verde ao Barro*, de Juraci Júnior (RO, 2021), o longa *Grade*, de Lucas Andrade (SP/MG/RJ/PB/PE, 2022) e o curta *Curupira e a máquina do destino*, de Janaína Wagner (AM/SP, 2021). Essa coleção teve o agrupamento motivado pela sensação de que os filmes faziam uso, cada um a seu modo, de recursos imaginativos (trabalhos com animação para elaborar sobre o real, hibridismos entre ficção e documentário, alegorias fantasmáticas sobre a história), para indagar questões relevantes da experiência com o social.

Já a sessão 3 (cantos de luta) costurava relações entre o longa *Nūhū yāg mū yōg hām: Essa terra é nossa!*, de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero (MG, 2020) e os curtas *Terra Nova*, de Diego Bauer (AM, 2021) e *Como respirar fora d'água*, de Júlia Favero e Victoria Negreiros (SP, 2020). Com esses três trabalhos, afirmamos uma face de nosso investimento curatorial, que percebia nas obras uma postura de dissidência com variadas formas de violência da formação brasileira: seja contra a usurpação de terras indígenas e contra o genocídio de um povo originário, seja nos movimentos de confronto com as restrições da própria possibilidade de trabalhar, seja ainda na busca por uma elaboração diante da seletiva violência de Estado, contra corpos racializados e genderizados.

Na última sessão (cantos de morada), cotejamos dois longas com distintas reivindicações de terra e território: *Entre nós talvez estejam multidões*, de Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito (MG, 2019) e *Virou Brasil*, de Pakea, Hajkaramykya, Arakurania, Petua, Arawtyta'ia, Sabiá e Paranya (MA/PE, 2019). Esses dois filmes nos ajudavam a formular dois modos específicos de constituir morada no Brasil, cotejando a experiência urbana e a perspectiva vivenciada em aldeia indígena. Ambos nos fizeram perceber, ainda mais, a possibilidade de que demandas locais, situadas, formulavam interrogações para a constituição mais ampla da sociedade brasileira, nas florestas e nas cidades.

Por meio de todo esse zigzague entre os filmes, tínhamos a viva percepção de que realizávamos uma curadoria arriscada, em virtude de sua eloquente heterogeneidade, ao mesmo tempo em que ela passava a desenvolver um argumento. Para nossa construção, foi fundamental

perceber que o manuseio curatorial tentava trabalhar com atenção depurada ao que nos chegava dos filmes, fazendo um duplo trabalho que nos parece constitutivo da atividade curatorial: a um só tempo, reconhecer as demandas dos filmes e reconhecer a posicionalidade de quem os costura. Duplo gesto, portanto: os filmes falam, enquanto a equipe media as relações entre eles, para elaborar, justamente, um trabalho tão caro a um campo que nos parece próximo da curadoria, a educação – comparar, costurar, montar são tarefas curatoriais que ressoam o gesto da mediação pedagógica. Os curadores podem agir como mediadores de contatos entre os filmes e muitos mundos, para fazer ecoar, vivamente, uma variedade de propostas estéticas e políticas diante das experiências das pessoas que irão ver os filmes em conjunto.

Ainda no Beira, tivemos o desejo de organizar debates a partir dos filmes que foram reunidos. Diante de desafios logísticos de organizar conversas com todas as pessoas ligadas aos filmes, optamos por uma nova coleção, dessa vez incidindo um novo corte dentro do recorte de filmes que tínhamos feito. Agenciando a presença das equipes de três obras (*Curupira e a máquina do destino*, *Entre nós talvez estejam multidões* e *Nūhū yāg mū yōg hām: Essa terra é nossa!*), para debates demorados e detidos em cada uma delas, chegamos à concepção de uma série de três conversas, abrigadas pelo título: “Brasil: retomadas – território, história, imaginação”. Nessa série, a conversação foi fundamental para enfatizar os movimentos estéticos e políticos de três dos filmes selecionados, no sentido de pensar a formação mais ampla do Brasil, a partir das demandas situadas em cada conjuntura, e por meio dos três eixos propostos, entrelaçados a cada filme de um modo específico (território, história, imaginação).

Algumas notas finais

Na prática de curadoria e programação de cinema, pensamos que se encontra um terreno fértil para intervir nas histórias do imaginário. Nossa proposição de trabalho, amparada nas constelações fílmicas, é uma aposta em certa produção de temporalidade junto às obras, que implica um frescor na própria tarefa de promover articulações, tão

cara ao gesto curatorial. Quando indagamos, com o comparativismo, a experiência histórica, investimos na própria possibilidade de mobilizar outros saberes. Dizendo de outro modo, a curadoria pode contribuir para revisões epistêmicas no cinema, efetuando nele um embate contra apagamentos e um esforço para sustentar a constante invenção de práticas filmicas, por meio da interação com modos de vida diversos.

Para tornar esse trabalho curatorial possível, feito da atenção ao frescor dos cotejos, parece-nos que é sempre fundamental renunciar à pretensão de programar filmes enquanto gesto de totalidade. O processo de imaginar constelações nos autoriza, se pudermos dizer assim, à produção de um conhecimento sempre parcial e provisório, entendido assim para acolher a própria mutação das histórias do cinema e para apurar a escuta do que chega da interação dos filmes com o mundo e com as demandas sociais que se formulam no curso do tempo – uma busca, enfim, para amparar o necessário gesto de aliança das imagens e dos sons com a vida coletiva. Uma vez que a curadoria se investe de um método inventivo de cotejos, isso permite, quem sabe, uma prática de intervenção numa experiência histórica atravessada por distribuições desiguais das condições de aparição e de dizibilidade. Atuar por comparação nos coloca uma tarefa eminentemente ética: a responsabilidade em produzir arranjos capazes de somar com lutas por redistribuições sociais e por operações de justiça.

Referências bibliográficas

ARROBA, Alvaro. “Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]”. *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, p. 12-31, 2012.

AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*. Paris, Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1996.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur*. *concininitas* | ano 16, volume 02, número 27, dezembro de 2015.

CANGA, Pablo G., 14/09/1968, una programación de Henri Langlois. *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, p. 88-95, 2012.

CARAMELLA, E., ARANTES, P., REGIS, S. (org.). *Arte: história, crítica e curadoria*. São Paulo, EDUC, 2014, p. 57-70.

CESAR, Amaranta. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., (eds.) *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 137-156.

DINIZ, Clarissa. Conversa com Clarissa Diniz. LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (orgs.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem curadoria?* Rio de Janeiro: Circuito, 2020.

DE LUCAS, Gonzalo. Editorial. In *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, p. 7-8.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERREIRA, Glória. Conversa com Glória Ferreira. LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (orgs.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem curadoria?* Rio de Janeiro: Circuito, 2020.

FONTINELE, Naara. Texto de apresentação do Festival. *BEIRA: Festival de Cinema de Porto Velho*. 2022. Disponível em: <<https://beirafestivaldecinema.com/>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (orgs.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem curadoria?* Rio de Janeiro: Circuito, 2020.

MENOTTI, Gabriel. (org). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória, EDUFES, 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010.

OSORIO, L. C. Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional. *REVISTA POIÉISIS*, 16(26), 65-80, 2018.

SILVA, D. F. Em estado bruto. In: *ARS* (São Paulo), v. 17, n.36, p. 45-56, 2019.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. In: *Galáxia*, São Paulo, n. 45, p. 153-165, dez. 2020.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 14, página 110 – 117, 2020.

VERGÉ, Emilie. “Jeune, Dure et Pure! Une Histoire du Cinéma d’Avant-garde et Expérimental en France. La programación como montaje de películas y pensamiento del cine: una gaya ciencia”. *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, p. 96-101, 2012.

CAPÍTULO 11

Cinefilia virtual e curadoria hesitante: Percalços de um itinerário particular

FERNANDO DE MENDONÇA
(NANDODIJESUS)

*“... sei apenas que queria aproximar-me
cada vez mais do cinema.”
(François Truffaut)*

Aprecio muito a maneira como o escritor e professor português Gonçalo M. Tavares, evocando as considerações do crítico George Steiner a respeito do pensamento de Heidegger, indica a possibilidade de uma ‘dialética hesitante’ como método de pesquisa, como forma de se avançar em um trajeto de conhecimento que não se define, mas que se pressente, sendo dinamicamente questionado e reorientado. É ainda nas primeiras páginas de seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*, que Tavares pontua a convicção da qual partilho, igualmente enquanto entusiasta de intensidades e alguém que busca sistematizar continuamente os caminhos acadêmicos: “Hesitar é um efeito da ação de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação” (2021, p. 23). Partindo da ‘contralógica’ heideggeriana, que se impõe pela oposição aos sistemas filosóficos mais clássicos, de Aristóteles a Bacon, cobrindo toda uma linhagem positivista do raciocínio, Tavares arremata, à luz de Wittgenstein, que um sistema de pensamento moderno necessariamente se deixa atravessar e nutrir pela hesitação, pelo lugar da dúvida, da errância no intelecto e nas emoções.

Não consigo situar o lugar da cinefilia na era das redes de maneira mais expressiva que não seja por essa autonomia dialética, pela manutenção de uma curiosidade irrestrita e fadada ao inacabamento, ao movimento de *flânerie* virtual que se baseia tão somente no que toca as margens do infinito, de uma cinemateca universal e babélica que remonta aos devaneios mais criativos de Borges, projetando em cada espectador a liberdade – e a responsabilidade daí acarretada – de uma curadoria inesgotável em alternativas e variações de programação pessoal. Como não nos lembrarmos, cada um de nós em nossas memórias afetivas, do espanto que acompanhou os primeiros downloads de filmes, as primeiras aquisições de títulos que se prometiam raros e inalcançáveis, as descobertas de obras que não mais se submetiam unicamente aos cânones da história e da crítica cinematográfica? Como esquecer a sensação de que finalmente nos tornávamos aptos ao poder de uma escolha, por não mais estarmos limitados ao que as lojas, videolocadoras e salas comerciais determinavam enquanto únicos meios de acesso ao que se realizava mundialmente, no domínio audiovisual? Da mesma forma, creio que também não seja difícil evocar as inúmeras vezes neste mais recente cenário de acessibilidade digital em que dispendemos uma quantidade tão significativa de tempo para escolher qual o filme a se assistir (dentre as dezenas de opções já arquivadas, ou por que não dizer centenas e milhares – sem nenhum exagero, no meu caso), dispendendo uma energia que resultava em frustração, seja pela escolha que se revelava improdutiva, seja pela sensação de que, no longo tempo para a seleção do filme, uma sessão dupla teria se perdido.

“Mergulhar no fundo do desconhecido para achar algo de novo!”¹, eis um intento de Baudelaire (1976, p. 134), moderno por excelência, que continua ecoando em nossa predisposição por não nos contentarmos com o já estabelecido. É a partir dele e sob uma consciência igualmente poética que me motivo, neste texto, a refletir alguns desdobramentos que conectam minha trajetória pessoal como cinéfilo e os direcionamentos desta nova forma de consciência subjacente a todo um grupo de pessoas espalhadas pelo mundo, mas conectadas pelo amor aos filmes

1. *“Plonger au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau!”*

que, a rigor, não sofre tanta alteração em sua essência, independente do momento histórico e da geografia em jogo. Amar um filme, no fim das contas, termina sempre por ser a forma de fazê-lo viver e de pessoalmente se assumir em uma sobrevivência desgastada pela onipresença de imagens e sons; um exercício inesgotável de permanência, para a arte e para o Ser.

Cineclubismo e compartilhamento

Não por acaso, escolhi abrir minhas palavras com a interlocução entre um escritor e professor de literatura (Tavares) junto a um crítico literário (Steiner). A única maneira que encontro para remontar o meu amor aos filmes atravessa, primeiramente, o meu amor às letras. Pois amei os livros, antes de chegar aos filmes. Estudei o literário antes do cinematográfico, e todo o meu movimento, seja na crítica, seja na curadoria audiovisual, deriva diretamente das experiências, íntimas e formais, que acumulei na lida com as poesias, os romances e todas as textualidades literárias de minha mais elementar formação. É significativo que a jornada autodidata do conhecimento por alguma área – haja vista eu nunca ter me inclinado por nenhum curso, certificado ou diploma que se vinculasse aos estudos audiovisuais – assumo como condição de desenvolvimento a dialética apresentada por Tavares. Foi assim, um hesitante confesso, que pude avançar nas aquisições de uma cultura cinéfila, por minha conta e risco, num itinerário que, desde cedo, prestou-se ao diálogo e necessitou do embate direto com outras vozes e olhares que também se dispusessem ao amor.

Na verve cineclubista que prontamente abracei ao me iniciar em um curso universitário, a partir de 2003, quando tive o prazer de frequentar e rapidamente integrar o posto de colaborador no *Cineclube Barravento*, sugerindo e possibilitando sessões memoráveis nas noites de terça-feira dentro do Centro de Artes e Comunicação, da UFPE, localizo este princípio que enraizou minha compreensão de cinefilia sob uma perspectiva

obrigatoriamente emancipadora. Todos os cineclubes² em que participei, direta ou indiretamente³, foram imprescindíveis para validar uma hesitação que se predispunha à coletividade, de origem absolutamente ligada à relação de base que se coaduna entre uma sessão coletiva e as palavras que se possam trocar a partir dela, como vemos em uma célebre definição do conceito cinéfilo, que o alia ontologicamente a um domínio de palavras e de troca mútua:

Pois o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real. A tela de sua projeção, primeira e única que conta, é mental: ela ocupa a cabeça dos que assistem aos filmes para, em seguida, sonhar com ele, partilhar suas emoções, evocar sua memória, praticar sua discussão, sua escrita. (...) Ir ao cinema, assistir aos filmes, isso não se compreende sem esse desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversa, pela escrita. Cada uma dessas rememorações confere verdadeiro valor ao filme. (...) A cinefilia, considerada como maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso, tornou-se então uma necessidade, para mim a maneira correta de considerar o cinema em seu contexto (BAEC-QUE, 2010, p. 32-33).

Não se trata apenas de acessar um filme, mas de contextualizá-lo dentro de uma rede de percepções que o retirem de uma latente estagnação histórica para que a sua fruição se complete na vivência grupal, na troca de olhares. Assim, logo tive a clareza de que uma vida cinéfila somente se consumaria em sua plenitude, se buscasse juntamente

2. Dentre todos os cineclubes organizados o maior destaque, sem dúvida, vai para o Cineclube Dissenso, que se iniciou na UFPE em 2008 e migrou para o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco com sessões semanais que se tornaram referência cinéfila para a cultura recifense por pelo menos cinco anos. Nas atividades mais recentes que desenvolvo como docente na UFS, várias iniciativas no âmbito da extensão universitária dizem respeito ao cineclubismo, com destaque para o Cineclube Entreato, criado em 2017 e com uma frequência pela comunidade acadêmica que ultrapassou mais de mil espectadores até o início da pandemia pela Covid-19 e necessária interrupção de sua programação, retomada no início de 2023.

3. Há que se mencionar a colaboração registrada a incontáveis coletivos cineclubistas espalhados pelo Brasil, em virtude de seus responsáveis programarem filmes que eu compartilhei e/ou legendei para a língua portuguesa, com distribuição eletrônica no decorrer dos últimos 14 anos.

as oportunidades de partilha, ultrapassando o habitual fetichismo do termo⁴, muitas vezes restrito e insuficiente, a depender das práticas a que o reduzam. Vivenciar a realidade do cineclubismo antes de adentrar no cenário eletrônico do consumo de filmes, logo, foi determinante para a postura que mais me interessou nutrir como alguém que não apenas encontra os filmes, mas que também os pode passar adiante, seja por meio de palavras e ideias, seja pela prática tão democrática do compartilhamento em rede⁵. Subverte-se, assim, a tradicional lógica acumulativa do cinéfilo intelectual e colecionador (pautada pelo egocentrismo), por aquela que, em termos históricos, filia-se organicamente a personalidades muito mais formativas e definidoras para o imaginário da cinefilia ocidental, a exemplo de Henri Langlois ou André Bazin. Do último, havemos de lembrar para sempre sua importância no entendimento de uma rotina cineclubista e a consciência crítica; foi Bazin (apud LOYER, 1992), inclusive, quem um dia previu que chegariam tempos em que, aos historiadores do cinema, seria mais importante investigar a revolução no consumo dos filmes, do que nos progressos técnicos para a sua realização. Impossível questionar a pertinência de tal indicação para os dias vividos sob a regra das redes.

Discutir o consumo de filmes, desde fins do século passado, demanda uma série de variáveis e de categorizações as quais não pretendo recuperar aqui de maneira literal, por não se tratar de espaço com tal finalidade, mas não posso ignorar sua relevância ou deixar de reconhecer o

4. De acordo com o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Aumont e Marie (2003), a relação cinéfila se define, primeiramente, por uma neurose fetichista e elitista, contraposta por uma cultura fundada na visão, também compreendida pelo viés da psicanálise através de duas pulsões complementares: a escópica e a invocante.

5. A esse respeito, recomendo a leitura da tese de Daniel Costa Valentim, "*Semear é Preciso, Viver Não é Preciso*": economia do compartilhamento e dispersão de sementes digitais através das redes P2P, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, em 2017, para a qual eu tive a oportunidade de dar o meu parecer como membro da banca, a convite, como integrante da comunidade virtual pesquisada, onde atuo sob o login Nandodijesus, compartilhando e legendando filmes. Em sua pesquisa, Valentim apresenta um histórico generoso sobre o sistema de compartilhamento por arquivos torrent, assim como sua lógica de funcionamento, pautada pela consciência ativa de seus usuários se reconhecerem como mantenedores do acesso aos objetos culturais trocados.

quanto foram fundamentais para o meu movimento cinéfilo em particular. Ao situar minha perspectiva do assunto como emancipadora, faço referência direta aos argumentos defendidos por Jacques Rancière a partir de seu resgate à revolucionária figura do séc. XIX encontrada em Joseph Jacotot, um educador nada ortodoxo que teve seu método letivo tomado como impulso para a definição de uma “comunidade dos iguais”, grupo que, nas palavras de Rancière (2013) pode ser localizado como diretamente vinculado ao lugar das artes e da consciência estética. Segundo o pensador, as pessoas dessa comunidade não se contentam apenas em sentir, mas em partilhar aquilo que sentem, característica básica para mentes de fato emancipadas. A vontade do relato e de levar com que outros experimentem algo semelhante ao que se vivenciou converge diretamente aos meus caminhos cinéfilos e à maneira como venho construindo meu itinerário particular de amor aos filmes. Eis uma lógica que se contrapõe frontalmente ao senso comum de que um espectador caseiro ou qualquer usuário das redes se limite, por princípio, à solidão e à passividade. Explorar a cinefilia virtual, para mim, tratou-se desde sempre de estabelecer novas conexões e afinidades, encontrando meus pares e ampliando um leque fraterno que não poderia existir fora de um contexto tão singular.

A recíproca comoção

Se os homens não tivessem a faculdade, uma faculdade igual, de se comoverem e de se enternecerem reciprocamente, eles se tornariam rapidamente estrangeiros uns aos outros; eles se dispersariam ao acaso sobre o globo e as sociedades se dissolveriam (...) O exercício dessa potência é, ao mesmo tempo, o mais doce de todos os nossos prazeres e a mais imperiosa de todas as nossas necessidades (JACOTOT apud RANCIÈRE, 2013, p. 106).

É impossível não se aproximar do enternecimento recíproco que um filme pode proporcionar, participando ativamente de um cineclube, mantendo alguma frequência periódica em suas sessões e, especialmente, interagindo em seus debates posteriores. Longe de pretender algum tipo de consenso nas opiniões, o que mais importa é perceber o

fenômeno da projeção e do diálogo como lugares diretos de afecção e aprofundamento sensível. Nesse sentido, estar no posto de organização em tais agrupamentos, aprimora o olhar não apenas para o que pode um filme, mas o que se potencializa a partir da relação entre⁶ os filmes. Em todos os cineclubes onde colaborei, o exercício de montar as sessões, seja de maneira individual, integrando curtas e longas-metragens, seja em ciclos mais abrangentes, organizados por elos temáticos ou autorais, sempre se manifestou a organicidade de uma coerência interna e continuada aos títulos projetados. Nos casos de iniciativas coletivas, onde a curadoria se dividia entre vários integrantes da equipe, isso ficava ainda mais evidente, pois rapidamente se identificavam as sessões irmanadas à personalidade de seu específico colaborador.

Nesse sentido, há uma semelhança grande na prática do compartilhamento virtual, pois os logins de seus usuários também são atravessados pela subjetividade que se forma no intervalo de suas preferências. Como exemplo direto, trago à memória minha decisão de investir maior esforço na legendagem voluntária de determinados cineastas, onde se sobressai o caso máximo de poder trabalhar com a obra do casal Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. Quando me iniciei na realidade do compartilhamento das redes, em meados de 2008, constavam com disponibilidade em língua portuguesa apenas 02 filmes deste casal, um curta e um longa-metragem, quantidade muito longe para uma amostragem real de sua relevância no cinema moderno, que soma 49 títulos registrados no IMDB. Considerando que se tratava de uma filmografia sem nenhum tipo de lançamento comercial no Brasil, em salas ou mídias físicas, o acesso e o reconhecimento à obra straubiana era próximo da mais completa nulidade, restringindo-se a pesquisadores especializados ou seletos grupos de festivais internacionais. Após a oportunidade de legendar pessoalmente 29 filmes do casal e também contar com a colaboração de outras pessoas empenhadas no compartilhamento virtual, hoje, temos acesso à obra integral de Straub & Huillet com legendas em

6. Mais uma vez a consciência literária vem em meu auxílio: “a verdade que eu procuro não está *no* livro, mas *entre* os livros. Essa frase parece não dizer nada, mas eu me entendo: é necessário ler as *diferenças*, é necessário ler entre os livros como se lê nas ‘entrelinhas’” (PEREC, 1989, p. 93).

língua portuguesa, à exceção de apenas dois títulos que subsistem como remontagens experimentais, absolutamente inacessíveis.

Ainda no tocante à memória do compartilhamento em torno do cinema dos Straub, cabe registro uma ocasião muito especial: no dia 11 de fevereiro de 2017, em virtude de um *workshop* que estava sendo ministrado pelo cineasta Pedro Costa no Festival Internacional de Curitiba “Olhar de Cinema”, devido a uma aproximação prévia que eu já estava mantendo com a equipe, por legendar e sincronizar os filmes do próprio Costa para uma mostra que se deu naquela edição do evento, fui sondado pelo desejo de o realizador projetar o filme *Cézanne* (1990), de Straub & Huillet, em uma de suas aulas. À época, o filme ainda não existia com cópia disponível em português, mas, no intervalo de uma madrugada, o esforço foi feito e, no dia 12, Costa tinha o filme pronto para projeção comentada em sua turma e o mesmo título era compartilhado na rede, com as mesmas legendas. Ao saber que teria o objeto pronto para sua aula, diante do que lhe parecera um pedido impossível de ser atendido, Costa exclamou: “Há mesmo cinéfilos furiosos no Brasil!”

Sim, foi um dos episódios mais tocantes que vivi, dentre tantos outros que poderia recuperar, em torno de uma comoção recíproca na cinefilia virtual brasileira. Pois cabe lembrar: eu não estava participando presencialmente do festival, nem sequer tive a oportunidade de conhecer pessoalmente Pedro Costa. Eu me encontrava em outro extremo geográfico do Brasil, o que não nos impediu de concretizar uma sessão quase instantaneamente e oportunizar o acesso a centenas de outras pessoas espalhadas pelo país e outras regiões de língua portuguesa (mais de 780 downloads foram feitos, apenas do filme *Cézanne*, desde então). A meu ver, Costa não poderia encontrar adjetivo mais expressivo e poético para a compreensão de cinefilia que me representa, a não ser este: nós temos a fúria.

Traduzir e escrever o olhar

No percurso curatorial das redes, o ato tradutório não se limita à acessibilidade de legendas para um idioma, ainda que essa demanda seja um dos principais e mais efetivos caminhos para se chegar a um filme. O

processo de escolhas e decisões pelo que se revela e oculta dentro de uma tradução⁷, com o intuito de atrair o interesse espectador para determinados títulos, especialmente os menos conhecidos ou lembrados pelos cânones cinéfilos, atravessa inúmeras questões que, ao menos em meu percurso com a tradução e a partilha de filmes, sempre possibilitaram uma espécie alternativa de adensamento mais consciente do olhar. Uma escola para a formação e o direcionamento analítico do cinema, em diversos aspectos. Nesse sentido, a primeira e óbvia relação tradutora entre as palavras e as imagens para a confecção de uma legenda pode servir como impulso a reflexões maiores no que toca a percepção e compreensão da matéria fílmica. Em síntese, traduzir uma fala audível de um filme consiste em também lidar com o que não se escuta de sua banda sonora e, especialmente, com o que se concentra em sua elaboração visual do espaço e do tempo, ou seja, também aquilo que não se vê.

Na lida frequente com a localização de indivíduos ou grupos tradutores pela rede, sempre ficam muito claros os processos de quem se preocupou apenas com a superfície do texto falado/escrito. É notável a diferença e especificidade de uma legenda confeccionada por quem realmente se debruçou sobre o filme e sobre o universo criativo de quem o realizou. Não se trata apenas de (com)verter signos idiomáticos, mas de trabalhar crítica e criativamente com todo um imaginário estético, muito mais amplo do que a cena escrita de um roteiro pode oferecer. A exemplo, meu envolvimento mais direto com a partilha da obra de Marguerite Duras ilustra bem essa trajetória que excede a cena, supera o diálogo, transcendendo a minutagem de uma legenda para se ancorar em toda uma dimensão de mundo, como se sabe existir uma recriação lírica e particular da realidade no legado da artista citada. Legendar um filme dela sem acesso à sua produção literária e dramática seria, por princípio, limitar o escopo de suas possibilidades. Não por acaso, ao

7. A alusão óbvia aos princípios poéticos da tradução literária é aqui evocada, mas, especialmente, cabe maior proximidade ao que se desdobra na prática da tradução intersemiótica: “Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2017, p. 14).

passo em que decidi me dedicar à tradução de seus filmes (cuja filmografia já se encontra completamente vertida para o português), também me prestei à tradução de outros materiais ligados à autora, como documentários, materiais biográficos, além de me envolver em pesquisas e iniciativas acadêmicas que a tomassem por centro. Se, para o êxito na legendagem de um filme, já se esperam gestos que aproximam o tradutor de um pesquisador / analista cinematográfico⁸, aplicar tal consciência a um trabalho de Marguerite implica em ir, voltar e desdobrar-se, continuada e indefinidamente, sobre todos os seus filmes, e muito mais, sobre a híbrida manifestação entre artes que caracteriza sua obra.

Avançando sobre o que se iniciou pela consciência tradutora (poética e intersemiótica), importa que se acrescentem outras implicações de tradução que igualmente se relacionam com o objeto fílmico e o interesse de sua partilha. Ter uma legenda pronta, muitas vezes, não é suficiente para gerar demanda desejante sobre um título. Isso pode acontecer com casos de maior evidência, no âmbito de bilheteria ou de premiações, mas, na margem da visibilidade, em títulos obscuros ou esquecidos pela história, é preciso ir além. Daí, tudo que envolve o ato da partilha em rede importar como um reflexo direto do impulso tradutor.

Na apresentação que faço de um filme partilhado, sempre há diversos elementos em jogo: localização mínima de seu enredo, contextualização de dados informativos sobre a produção, estímulos visuais pautados pela seleção de imagens do mesmo, levantamento de alguma fortuna crítica, chegando, inclusive, a relatos pessoais e afetivos de minha experiência subjetiva com a obra, seja pela trajetória de acesso, seja pelas impressões sentidas diante da sessão recomendada. Note-se que, a partir do último item, a partilha cinéfila em rede não exclui a reação particular que se prova diante do fenômeno. Filmes são escolhidos a depender de quem

8. Segundo Laurent Jullier e Michel Marie (2009), para a análise fílmica são necessárias ferramentas que aprofundem o nível do plano e o nível da sequência, para que então se permita uma apreensão do nível totalizante do filme. Os autores situam o ato de análise como posterior ao do *prazer*, envolvendo consciência leitora e comparando o processo crítico com o 'olhar através de uma lupa', ou seja, um olhar ampliado. Traduzir e legendar um filme se aproxima em muito de tal rigor, pois, planos e cenas precisam ser analisados (vistos e revistos inúmeras vezes) a fim de que a sua legenda não desvie os efeitos provocados pelo filme.

os recomenda, da vivência anterior relatada, da carga emocional que se vislumbra entre a obra e outro olhar humano. Uma evidente atualização de subjetividade curatorial. Tudo isso me parece enraizado, de alguma forma, ao que se compreende enquanto ‘coeficiente artístico’ da obra, para retomar um importante conceito de Marcel Duchamp (1975) revisitado pelas teorias da tradução. Segundo o célebre artista e teórico das artes, há mesmo uma espécie de fórmula aritmética (não quantificável) entre o que permanece inexpresso, ainda que intencionado, e aquilo que se expressa sem intenção, na obra. Selecionar e partilhar um filme na rede implica, de maneira semelhante, a se equilibrar sobre um ténue limite do que se pode e não se pode expressar, seja por meio de palavras ou imagens, mas especialmente a partir do que se localiza como sensível, entre olhares humanos que se conectam unicamente pelo amor de uma descoberta cinéfila.

Foi assim que, ao perceber a necessidade de gerar impressões para recomendar uma sessão fílmica, a prática da tradução e partilha também me orientou organicamente ao gesto crítico. Ora, selecionar imagens de um filme para torná-lo desejado por outros olhares é, no fim das contas, criticá-lo, no primeiro e mais restrito sentido de colocá-lo *em crise*. Sempre experimentei esse gesto como uma oportunidade única de mergulho ao abismo de uma sessão. Sair de um filme com centenas de imagens capturadas para, voltando a elas, decidir os enquadramentos mais expressivos, aqueles que mais denotem a potência da atração, funciona mesmo como uma forma de opinar e perpetuar a materialidade em questão. O mesmo se dá na dimensão do que se escreve a respeito da percepção de uma experiência estética. A prática cronista e diarística de escrever sobre a minha vida com os filmes (mais uma vez a raiz literária se manifesta), não apenas me direcionou ao exercício crítico, passando a integrar coletivos, periódicos e iniciativas de crítica cinematográfica, mas também serviu para me amadurecer junto às letras, num sentido geral. Minha admiração por críticos que privilegiavam uma espécie de fazer poético – de Truffaut a Bénard, sobressaem os nomes que mais evidenciam o seu amor pelos filmes –, desde cedo me levou à compreensão de que refletir um filme se baseia tão somente em traduzir e escrever aquilo que se vê e aquilo que se sente diante do

visto, assumindo-se que a experiência cinéfila vai muito além do que determina a última cartela de créditos de uma sessão.

Dedico uma evocação final a outro pensador de cabeceira que sempre me permitiu uma aproximação prática ao que vivencio entre os filmes: Maurice Blanchot, em sua proposta de identificar uma “comunidade inconfessável”, quase que subterrânea às obras, invisível e infinita, também me ajuda a iluminar as possibilidades cinéfilas que se abrem em consequência das redes. Nessa comunidade, não se busca o reconhecimento⁹, mas sim a contestação, uma maneira de se tornar consciente, para si mesmo e para o outro, onde, “a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros” (BLANCHOT, 2013, p. 17). Congregarmos num espaço *online* onde as possibilidades de acesso tocam a ordem do infinito torna ainda mais emergente a necessidade de filtros críticos, não significando, com isso, que exista uma resposta ou caminho pré-determinado para a melhor utilização dos meios. O maior prazer de uma vida errante, como essa mesmo que trilhamos no cotidiano de nossas sessões e garimpagens eletrônicas, justifica-se diante da figurativa mas muito adequada ilustração de que hesitamos melhor se seguimos, ainda que virtualmente, de mãos dadas. E assim resistimos, em prol do conhecimento e da sensibilidade, avante.

9. Até a publicação deste texto eu nunca havia associado de maneira formal a autoria de meu nome ao meu login (Nandodijesus), mais reconhecido e celebrado em âmbitos virtuais. Por mais que não se possa anular por completo o ego de ninguém, o compartilhamento eletrônico de filmes transcende a ideia de mérito ou promoção pessoal, desenvolvendo-se basicamente pelo interesse humano e pela vontade de manutenção da arte.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1976.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Ed. UNB; São Paulo: Lumme, 2013.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada & Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

JULLIER, Laurent ; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009.

LOYER, Emmanuelle. Hollywood au pays des ciné-clubs. *Vingtième Siècle*, n. 33, jan./mar. 1992. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/3770093>>. Acesso em: 09 Jul. 2022.

PEREC, Georges. *53 jours*. Texto estabelecido por Harry Mathews e Jacques Roubaud. Paris: Gallimard, 1989.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 3. ed. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

VALENTIM, Daniel Costa. “Semear é preciso, viver não é preciso”: economia do compartilhamento e dispersão de sementes digitais através de redes P2P. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2017. Disponível

em: < <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/22863>>. Acesso em: 09 Jul. 2022.

CAPÍTULO 12

Curador, cão e as instituições

LUÍS FERNANDO LIRA BARROS CORREIA DE MOURA

Na forma de vida em que existem não só os humanos, mas todos os seres vivos e também as coisas, estarão os nossos companheiros. Como novos irmãos e irmãs de espírito livre, revelaremos, assim, que a natureza paradisíaca do nosso ser aqui e agora sobre a terra é aquilo que o poder, todos os poderes, sempre quiseram esconder através das instituições, das infraestruturas, das religiões e das ideologias
Marcello Tari

Hoje não é possível viver senão por meio de uma conspiração. Mas, igualmente, é impossível viver hoje por meio de um enredo
Stefano Harney e Valentina Desideri,
tradução nossa



Fotografado cão na Usina de Arte, em Água Preta (PE)

Cão-guia

Estamos prestes a ingressar no Parque Artístico-Botânico da Usina de Arte¹ quando um cão nos ultrapassa e nos aguarda no portal de entrada.

A mediação é um problema. Isto nos demonstra o cão, que por motivação incógnita decide conduzir o caminho de uma escultura a uma instalação, de um lago a uma galeria, de um lado a outro, até que deixemos o local pelo mesmo acesso.

De onde parte e aonde vai o cão que acompanha, como um guia, o passeio pelo Parque Artístico?²

Cães e outros bichos com que age a aparição

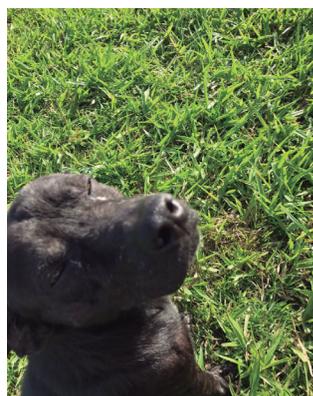
Seguimos o percurso que o cão anuncia, perseguimos como intuição de sentido as coordenadas que ele indica. Após a primeira advertência de sua intromissão, passamos a emprestar à sua companhia a suspeita de um significado. O trânsito pelo parque é induzido pelo corpo canino, por seu propósito secreto. Se faz, assim, uma mediação do tempo, é de modo ao qual fomos capacitados a atribuir não mais que uma caninez, destituída de projetos de mundo – dada a nossa própria pequenez específica, restritivamente subjetiva. Nossa pequenez se fascina: o corpo canino faz uma mediação do que aparece com o tempo e como tempo.

Escreveu Marie-José Mondzain, em sua passagem sobre o filme *Mal dos Trópicos* (Tailândia, França, Alemanha, Itália, 2004), de Apichatpong Weerasethakul, que “toda perseguição é uma caça ao homem que, enquanto caça à sua verdade, só se conclui na metamorfose fusional do caçador e da presa” (MONDZAIN, 2010, p. 176). Mondzain sugere

1. Equipamento artístico inaugurado em 2016 no terreno da hoje desativada Usina Santa Terezinha, município de Água Preta, Zona da Mata Sul de Pernambuco. Ali permanece instalada a vila Santa Terezinha, com cerca de 6 mil habitantes em seu interior e imediações. Quando da escrita deste texto, o local, gerido por herdeiros da usina, apresentava criações de mais de 30 artistas visuais, em geral esculturas e instalações mantidas a céu aberto, disponíveis para visitação pública.

2. Parte das leituras e intuições teóricas que inspiram este texto foram desenvolvidas, de forma completamente outra, e diante de problema, em muito, diverso, mas com alguns sentidos afins, na dissertação de mestrado do autor (MOURA, 2016). Outras, em particular no que diz respeito à prática da curadoria, derivam discussões iniciadas em processo de doutorado.

que, ali, na metáfora teórica do filme, no palavreado feito fenômeno fílmico – a floresta, o homem e o outro homem, o tigre, nosso ancestral, a escrita perspectiva: o mundo –, nos aproximaremos de uma “sensibilidade metamórfica, rizomática e barroca” (Idem, p. 179), tal como nos termos de Gilles Deleuze; uma “que transgride toda substanciação do sujeito. É, de tal sorte, uma participação disseminada entre todas as formas híbridas e heterogêneas de vida. Tudo escorre e se mistura; tudo se transforma e volta a viver; tudo fala na natureza, menos o homem” (Ibidem).



Fotografado cão na Usina de Arte, no município de Água Preta (PE); no hangar ocupado pelo artista José Rufino, junto à obra *Um campo da fome*, de Matheus Rocha Pitta; no interior da obra *Rádio Catimbó*, de Paulo Meira; no gramado

Não se trata mais da direção proposta nas inscrições das placas do parque, ou daquilo que nos ordenam os passeios de pedestre, puramente, mas da coordenação não discutida entre uma forma e outra de corpos animados, esparramada pelas entradas e pelas saídas dos monumentos, por derivações da vista e do tempo que reivindicam uma heterocliticidade: acidental, movediça, presente, cooperada entre corpos que se animam seguindo distintos protocolos genéticos, espirituais;

(isto pode ser, ou talvez seja mesmo, também, aquilo outro, simultaneamente e talvez também diacronicamente, ao mesmo tempo, num mesmo espaço confundido em dimensões multiplicadas, inapreensíveis de todo e no entanto postas, incontornáveis diante de seu pronunciamento irresistível; aqui habitam seres e, à consciência, conduzem uma força e outra talvez com os investimentos de um *pathos* – forças patológicas?, apaixonadas?).

As resoluções secretas

Jacques Derrida tomou o olhar do gato como manifestação de um “olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto” (DERRIDA, 2002, p. 30); olhar articulador, assim, em ato, do secreto que a mim, diante do objeto-mistério, desconcerta a mim: talvez eu não seja mais eu, não, esse aqui não; talvez eu fosse, ao olhar sem fundo, como um contraobjeto às nossas perspectivas mútuas. Que quer o gato, que faz o gato quando perto, olhando para mim? O que agora sou diante de seu olhar? O que faço a partir do que sou agora?

Estamos juntos, agora, diante de um filme. Filmes já assombraram sujeitos³. Filmes, essa espécie de corpo formado e, subsequentemente – quadro a quadro, feixe a feixe –, transtornado por índice e movimento,

3. “O cinema nasceu monstruoso. Uma arte impura, dizia Bazin. Era dizer pouco. Compósita até o improvável, a figura da quimera seria a mais adequada. O cinematógrafo nascendo como colagem divergente de uma cabeça de Méliès sobre um corpo de Lumière? E para cumprir esse destino contrariado, se entrelaçam a se combatem, sem nunca se excluir totalmente nesse ser abertamente bastardo, energias que movem o espetáculo e tensões da escritura” (COMOLLI, 2008, p. 90).

na duração própria entre um princípio e um fim – na propriedade de estar, num espaço-tempo contínuo, anunciada como unidade semântica –, como objeto singular animado de propósito discursivo próprio, comprometido com as verdades do mundo. Filmes, essa espécie de corpo acordado por índice e movimento, já assombraram pessoas. Perseguimos-los. As teorias do cinema os perseguem; se dedicam a decifrar, unidade a unidade, seja uma medida ou outra (filme, plano, corte etc.), a consciência própria a um plano ou a um corte, a um filme. Estamos, agora, em comunidade, para nos reunir em torno dessas unidades, entidades animistas, e então dizer coisas. Realizadores, críticos, espectadoras e cientistas, nós fazemos de um corpo movendo-se no tempo, filmado e visto, objeto específico de uma fábula coletiva.

Faremos textos cheios de consequências, diremos algo com o corpo dos filmes para mobilizá-los em significado e adensar a espessura do que sabe e do que se pode. Faremos o texto contínuo, a conversa infinita, permanentemente mobilizada por seu destino, destino histórico, capaz de ter pregnância em sociedade. Escreveu Jacques Rancière sobre a fábula cinematográfica: ela se fará em coordenação com os segredos da matéria, “entre a imagem que fala e a que se cala, entre a palavra geradora de imagens e a geradora de enigmas” (RANCIÈRE, 2014, p. 37).

Fernand Deligny já suspeitou que os filmes poderiam pertencer ao reino animal – “é um fenômeno que se produz ‘entre’, ao qual não se pode sujeitar (mâitriser)” (DELIGNY, 2007, p. 1774, tradução nossa). Como queríamos os humanos diante de bichos: domesticar para “aprender, agarrar ou descrever de maneira significativa” (LESTEL, 2011, p. 42). “No cruzamento do discurso e da coordenação de movimentos relativos e de ações compartilhadas” instalou-se, por conveniência, o signo do “animal”: aí está, isto aí se move por que força? e como poderei, daqui em diante, conviver com tal presença sem que escape, a mim, eu mesmo, e eu me perca?

Em outro canto foi ainda Deligny que notou a grande maravilha de uma pequena aranha a fiar sua teia, construindo, com que propósito?, uma rede. E que assim indaga que natureza de ser particular ao vagar – “rico em meandros sem fim” (DELIGNY, 2018, p. 50) – é a dessa maravilha, por onde a rede se cria com a aranha, pela aranha, de um jeito ou

de outro convicta, sem dúvida, pelos cantos das paredes, pelas arestas dos aposentos, antes que seja detonada por uma vassoura. “Bem se vê onde se situa o estrago: o projeto pensado absorve tudo, e o que ele não pode absorver, ele destrói como inoportuno” (Idem, p. 40). Admitamos por um momento que estamos entre bichos, nós e os filmes uns com os outros, ainda que permaneçamos circundados pela fábula, aliciados, crentes e desafiados pelos seus poderes históricos, pelas vertigens conclusivas da consciência, nossa com outrem; dedicados a decifrar o segredo para afirmar sua pregnância e reivindicar o sentido: se, por um lado, estamos investidos na tarefa, de outro permanecemos seduzidos pelo mistério, gozosos de inoportuno. Nos emprestamos das perguntas de Denise Ferreira da Silva a respeito de um agir histórico, daqui em frente prenha, que possa inquirir, depor a diferença como princípio da fábula histórica:

O que está em disputa? O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma. (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 37)

O que fazer diante dos filmes

Persequimos como predadora a fábula cinematográfica, persequimos como presa a assombração do plano, do corte, do filme. Se, por um lado, estamos investidos na tarefa, de outro permanecemos seduzidos pelo mistério. No mercado das imagens-som em movimento, há um sujeito incumbido de apresentar filmes, um após o outro, um ao lado do outro. Ele não fez esses filmes. Contrataram-no, deram-lhe dinheiro, lhe assimilaram trabalhador, para que os apresentasse à comunidade, em telas de projeção e exibição de cinema onde se sucedem no tempo um filme, outro filme, filme após filme. Seu objeto básico se reduz a um filme após o outro, ao lado de outro; um corpo após o outro, animal após outro. Aquele a que contratam curador, contrataram para que se especializasse animalizador, um animista, ou um guardião da jaula, ou um cão, ou um domador de cães. Um clandestino que liberta tigres pela floresta. O proprietário ou o inquilino da casa investido de uma vassoura, ou

de outro modo um aracnídeo. É viável percorrer tanto o desenho do caminho quanto a aresta, a borda e ainda o traçado frívolo mas não por isso pouco, passar por uma e outra alternativa, empreender com as perspectivas ora da palavra que situa o destino, ora daquilo que é maldito, bendito, ou, melhor/pior, o que é, em vez, maldito. Para arriscar o maldito como aquilo que persegue ou persiste, persegue e persiste, aquém do enigma ou além da palavra? Além do enigma ou aquém da palavra?

No limite, o ferramental do curador são os próprios objetos do seu ofício; seu fazer é, ao invés, seu vagar pelo parque que se desfia entre um filme e outro, no ecossistema de bichos variados de onde se inventou o cinema, como se as teorias do cinema não fossem um incontestado bestiário comentado. A fábula se inscreve, o filme prescreve. O caminho é violado, o percurso viola. Entre a paixão, Mondzain (2013), e a patologia, Deleuze (2011), entre a idolatria do signo e a agonia do sujeito, o ponto alegre onde se buscou a metamorfose, mais audaciosa que sorridente, entre o sóbrio e o ébrio. Entre o desejo da visão e a assombração eletrizante, maravilhosa, de corpos que convivem no escuro – ou sob o sol a pino a céu aberto –, a maravilha daquilo a que no mercado de cinema chamaram curadoria é, quando melhor/pior, obstinada conspiração (DESIDERI, Valentina; HARNEY, Stefano, 2013). Distribuir sem o abuso do sentido, para que os bichos pudessem invadir nossos parques e nossas casas, os parques e as casas dos outros. Infestar o caminho de bicho, contrariando a fábula e reduzindo a estatura de seu anúncio ao mínimo; para que os corpos animados – os nossos e todos aqueles que se movam por agitação dos espíritos – nos façam intuir, em comunidade, *pathos*; a derivação à melhor/pior fronteira. Não um programa, de todo modo, mas o espalhamento da coisa vivível, matéria e forma, no percurso mesmo em que bichos se cruzam em seus segredos, de modo que pudemos descobrir que a conspiração é agora um modo de vida, ao menos enquanto permitirmos que dure.

Referências bibliográficas

COMOLLI, Jean-Louis. Elogio do cine-monstro. In: *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELIGNY, Fernand. *Ouvres*. ALVAREZ DE TOLEDO, Sandra (org.). Paris: L'Aracnéen, 2008.

_____. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

DESIDERI, Valentina; HARNEY, Stefano. A conspiracy without a plot. In: *The curatorial:*

a philosophy of curating. Londres: Bloomsbury, 2013.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: 2019.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011.

MONDZAIN, Marie-José. A perseguição no cinema: um ensaio sobre Tropical malady, de Apichatpong Weerasethakul. In: *Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n.2, jul./dez. 2010. p. 180-197.

_____. *Imagem, ícone, economia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOURA, Luís Fernando. *O risco do animal: vocação do cinema, expressão dos bichos*. Orientador: André Brasil. 2016. 157p. Dissertação (Mestrado) – Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. Uma fábula contrariada. In: *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

CAPÍTULO 13

Campos, contracampos e extracampos: cinco sequências do cinema brasileiro em uma era de antagonismos¹

FRANCIS VOGNER DOS REIS

Esse texto é uma contribuição ao conjunto de reflexões sobre o processo recente do cinema brasileiro. O ensaio delinea uma parte ativa, reativa e relativa do que temos vivenciado no país e na sua atividade audiovisual. Os últimos anos foram longos e turbulentos² e não é possível arregimentar tudo em um só estudo. Implicamos e entrelaçamos nesta leitura/movimento/análise o campo (o que está no nosso raio de visão) e o extracampo (que se estende para além do que vemos).

1. Esse texto teve uma primeira versão reduzida publicada no livro *O cinema brasileiro em resposta ao país 2016-2021*, com coordenação de Cléber Eduardo e em virtude das comemorações de 25 anos da *Mostra de Cinema de Tiradentes*. O trabalho foi revisado e expandido para o presente livro.

2. Desde o golpe parlamentar-empresarial-midiático que retirou Dilma Rousseff da presidência em 2016 e empossou Michel Temer, as mudanças da diretoria da Ancine, as crises do Ministério da Cultura (e sua extinção em 2019 no governo de Jair Bolsonaro), a hostilidade pública e política sobre a produção e o setor artístico, as *fake news* criminalizando (e destruindo) as políticas públicas de cultura e toda crise econômica, política, social e simbólica, configuraram um processo de demolição dos direitos e da institucionalidade iniciado em 2013 e que ainda perdura. Para aprofundamento, ler o livro *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política*, organizado por Leonardo Avritzer, Fábio Kerche e Marjorie Marona (Autêntica, 2021)

Relacionar campo e extracampo como uma dinâmica reveladora não expressa desejo de totalidade, mas é um meio de superar a linguagem esquemática da decupagem dos mesmos temas, debates e fatos restritos ao circuito dos festivais. O que está no campo não está alheio ao que acontece no extracampo. Ao mesmo tempo a força do extracampo, seja naquilo que nos devolve ao universo político do Brasil e suas condições concretas, seja a vizinhanças de outras artes e epistemologias que incidem cada vez mais no imaginário e nas práticas daquilo que conhecemos tradicionalmente como cinema, também permeia ou pressiona aquilo que vemos no enquadramento. Ou seja: a dinâmica entre o campo e o extracampo nos dá elementos para pensarmos as tramas do cinema brasileiro nos últimos anos.

A montagem de cinco sequências sugere mais uma constelação do que uma narrativa. Transversal, um processo cultural não é uma narrativa em linha reta e nem se impõe como protagonista, mas se constitui como um jogo de forças que, de um lado, se move tentando abrir caminhos e reconfigurar valores, de outro, busca conservar espaços e preservar uma hegemonia política e simbólica. Há, no entanto, um terceiro fator no nosso percurso comum desde pelo menos 2013: a pulsão destrutiva que, além de ser uma característica comum da história de uma sociedade “desigualitária e sem remissão”³, também está na genética do discurso de “destruição criadora”⁴ do capitalismo tardio por meio de suas constantes crises. Essa destruição se consolidou em uma guerra híbrida que pariu um “antiprojeto” político de extrema direita, mas também, é importante dizer, está presente em uma distopia aceleracionista paradoxalmente de vaidade progressista. Ou seja: fazer a montagem dessas “imagens” do

3. “Sociedade desigualitária sem remissão” é uma definição de Francisco de Oliveira (2003), que nos lembra que um dos impasses do desenvolvimento brasileiro é a deriva de sua trajetória truncada. Hoje isso é visível na estagnação, no desmonte de instituições regulatórias e na desintegração do tecido social que desemboca em um cenário de barbárie e acúmulo de capital.

4. Segundo David Harvey (2004), o processo de destruição criadora é o fato essencial do capitalismo. A superacumulação do capital e a sua expansão são em si a lógica da “destruição criativa”, e suas crises cíclicas fazem com que o capital se acomode em lugares criando um ambiente à sua imagem para depois destruí-lo, gerando consequências sociais e ambientais.

país é difícil, porque ainda que haja antagonismos cristalinos, entre duas imagens opostas existem algumas outras que não cabem em uma lógica binária.

Entre a visada de um processo histórico e o desejo do futuro, o que se criou no cinema brasileiro de 2016 a 2022? De que maneira o campo do cinema brasileiro (pensamento, instituições, práticas artísticas e circuitos do poder) e os filmes tomaram parte ativamente desse processo na elaboração de pontos de vista, no testemunho à quente da história, nas contradições visíveis em seus engajamentos nesses últimos, céleres e tortuosos cinco anos que na verdade pareceram uma década inteira?

Sequência 1 – O trauma

Quando consolidado o golpe parlamentar que recebeu a alcunha de impeachment, duas imagens mexeram com os afetos de frações da esquerda e das forças progressistas. Essas imagens constituem juntas e em oposição um trauma que marcará o período e determinará o endurimento de um discurso, além de uma batalha semiótica.

Imagem 1: a foto da coletiva da presidenta Dilma Rousseff e dos parlamentares e secretárias que compunham o seu governo, majoritariamente do PT e do PC do B. Dilma se despede, agradece a aliados e denuncia a farsa jurídica que levou ao golpe parlamentar, em uma genealogia do arbítrio que a faz citar também o golpe militar-empresarial de 1964. Em seguida denuncia, com um prognóstico que nos enraivece pela exatidão, o que viria a seguir: corruptos investigados subindo triunfantes ao poder, corte de direitos sociais e trabalhistas, reformas neoliberais e o cerceamento da ação das forças progressistas. “Golpe misógino, homofóbico e racista”, ela diz. O discurso assume a oposição no presente, entende a violência em curso com lucidez e aponta para o futuro. E finda citando um trecho do poema “E então, que quereis?”, de Vladimir Maiakovski:

“Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão

haveríamos de ficar tristes?
 O mar da história
 é agitado.
 As ameaças
 e as guerras
 havemos de atravessá-las,
 rompê-las ao meio,
 cortando-as
 como uma quilha corta
 as ondas”.⁵

Dilma vestindo vermelho vivo ao centro. Ao lado, também de vermelho, a secretária executiva Eleonora Menicucci e a deputada Fátima Bezerra, próximas mas um pouco recuadas a senadora Gleisi Hoffman e a então presidente da UNE Carina Vitral. Ao fundo, deputados e senadores do PT. Uma imagem da coragem e da derrota⁶.

Em oposição a essa imagem, pensemos a imagem 2: Michel Temer dá posse aos novos ministros. Todos homens, velhos, brancos, cabelos grisalhos, ralos ou com implantação capilar, tingidos de preto ou acaju. Ternos de cor cinza ou azul marinho, gravatas feias, gente enfezada. Michel Temer discursa com a voz apertada de quem está sendo enforcado pelo colarinho⁷. A sua protocolar logorreia parnasiana, recalcada e oca, promete um governo de “salvação nacional”, levanta as mãos magras e compridas em recado direto “aos mercados”. Acaciano, evoca o latim *religare* (de onde deriva religião) prometendo ao país um ato religioso: religar os brasileiros “aos seus valores fundamentais”. Muita gente entusiasmada e exalando o odor da vitória.

O alijamento de uma mulher do poder, as farsas jurídicas e a fraude de uma narrativa política estavam só no começo. Dilma termina com

5. Poema extraído do livro “Maiakóvski – Antologia Poética”, Editora Max Limonad, 4ª. Edição/1987, tradução de E. Carrera Guerra.

6. O pronunciamento da ex-presidenta Dilma, bem como sua transcrição na íntegra, pode ser conferido no link <https://g1.globo.com/politica/processo-de-impeachment-de-dilma/noticia/2016/08/integra-do-discurso-de-dilma-apos-impeachment.html> [acesso em 6 agosto 2022]

7. O discurso e a posse dos ministros do governo Temer podem ser vistos no link https://www.youtube.com/watch?v=BuWQi-hcnNw&ab_channel=TVBrasilGov [acesso em 8 agosto 2022]

Maiakóvski e seu olhar para o mar turbulento da história. Temer encerra com um apelo metafísico para o religamento dos valores fundamentais do país. Plano e contraplano em oposição revelam as dimensões morais e estéticas desse conflito.

Essas imagens e discursos constituiriam o núcleo do trauma, o início de uma tempestade e estimulariam a reação possível. Se antes a hegemonia do poder masculino (hétero, branco e elitista) e o discurso da tradição eram combatidos nos campos institucionais, simbólicos e também desde a perspectiva de classe, daí para frente se consolidaria nas forças de esquerda um protagonismo teórico e militante dos temas de gênero, raça e poder. Não que essas pautas não fossem importantes na agenda anterior. Eram fundamentais, mas não com protagonismo. Também a sequência de “Deus tenha misericórdia dessa nação, eu voto sim” (Eduardo Cunha, 2016), “eu peço à Deus que abençoe a todos nós” (Temer, 2017), “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” (Bolsonaro, 2018), relança em episódios um ideário profascista e fundamentalista que cresceu com o tempo e se cristalizou como uma estética bruta e kitsch da extrema direita. Nunca antes nesse País que as questões política, estética e de linguagem teriam esse acirramento e protagonismo na vida pública e com tamanha força de intervenção simbólica em uma reprodução massiva, selvagem e violenta de imagens.

Sequência 2 – Um gigante vulnerável

Em 2014, último ano da primeira gestão de Dilma Rousseff na presidência (e a terceira do PT) o orçamento do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), destinado ao desenvolvimento da cadeia produtiva do audiovisual foi de 1.036.668.300,00⁸. Gigante e robusta cifra destinada à produção, distribuição/comercialização, exibição e infraestrutura operadas por diferentes instrumentos de investimentos, financiamentos e equalização. O mercado estava “aquecido” e toda uma geração do audiovisual brasileiro, sobretudo de estados outrora sem produção

8. Dados disponíveis em https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/atualizacao_site_fsa_05jun20v1-orcamento.pdf [acessado em 28 de julho de 2022].

cinematográfica continuada, despontou nas condições criadas pelas políticas da Ancine via FSA e seus aportes regionais.

Corte e elipse para 2019. O então presidente da agência Christian de Castro foi afastado em virtude de um processo judicial, a diretoria colegiada se extinguiu e o presidente eleito Bolsonaro ameaçou acabar com a agência. A faxina moral no espírito do *lavajatismo* disseminado nas instituições públicas, aliada à guerra ao “marxismo cultural”⁹, somada à tática de misturar denúncia de improbidade no uso de recursos públicos a factóides visando o desmonte da ação estatal, constituem um tripé estratégico que teve no audiovisual expressão exemplar na paralisia da Ancine e nos prognósticos de seu possível fim.

Foi aí, no olho do furacão em 2019 – primeiro ano de Bolsonaro no poder – que Jean-Claude Bernardet escreveu um texto chamado *Asfixia*¹⁰, no qual sentenciava que o cinema brasileiro passava por mais uma crise, mais um fim, e que sua fragilidade era, novamente, sua condição de “refém do Estado”. A reflexão crítica de Bernardet vai às contradições de uma lógica específica da “cultura” no Brasil, da política pública para o setor e delinea em síntese a fragilidade dos aparelhos estatais frente ao arbítrio político e econômico. Mas essa afirmação vista

9. A *Operação Lava Jato* foi uma força tarefa do Ministério Público que, através da Polícia Federal, realizou um conjunto de investigações com o objetivo de apurar um esquema de lavagem de dinheiro. A operação cumpriu mais de mil mandados de busca e apreensão, efetuou delações premiadas e prisões, a maioria delas questionáveis do ponto de vista legal, como por exemplo a prisão do ex-presidente Lula. O termo *lavajatismo* é derivado da operação e se traduz no populismo do judiciário, no *lawfare*, na construção do processo penal como espetáculo, em uma justiça moralista, messiânica, punitivista e criminalizadora da política. Já o “marxismo cultural” é uma espécie de teoria da conspiração articulada pela extrema direita, que entende o marxismo ocidental (via Escola de Frankfurt e a teoria da hegemonia de Antonio Gramsci) como uma estratégia ideológica enraizada nas universidades, na mídia e em certas instituições do Estado para destruir os “valores tradicionais”. Contra a suposta *ideologia*, os propagadores dessa teoria propõem uma espécie de guerra cultural. No Brasil, Olavo de Carvalho foi seu propagador e vários religiosos e “intelectuais independentes” foram seus divulgadores. É preciso reiterar que, tanto o *lavajatismo* (com a colaboração da mídia, em especial da Rede Globo) quanto a hipótese do marxismo cultural, formaram e ainda permeiam o imaginário da extrema direita brasileira.

10. O texto “Asfixia” foi originalmente uma postagem no perfil de Facebook de Jean-Claude Bernardet. No entanto, foi republicado em uma versão maior no catálogo da 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

assim na sua lapidar provocação é uma cilada retórica. Se, por um lado, é necessário fazer a crítica ao funcionamento do Estado e da incapacidade do cinema em gerar outros e efetivos mecanismos de fomento, por outro, seria também útil falar da subordinação das políticas de mercado do cinema a um modelo esterilizante para produtos audiovisuais brasileiros que já entram no mercado de consumo perdendo por W.O. Há nessa afirmação o risco de estigmatizar o Estado e reforçar a perspectiva neoliberal de que a Ancine deveria atuar junto ao mercado com uma lógica concentracionista, conservadora e restritiva na sua concepção de modos de produção e dos critérios que garantem às empresas legitimidade para atuação no mercado. Quando Carlos Augusto Calil, em entrevista para o *El País*¹¹, compara a Ancine ao modelo soviético, o uso da figura ideológica e estatizante do aparelho soviético diz menos sobre o funcionamento da Ancine e mais sobre o binarismo ideológico (em Calil, com vaidade e veledade típicas do temperamento da elite paulista) que concebe o livre mercado como horizonte de eficiência e manancial natural de virtudes e o Estado como uma fábrica de vícios.

Por outro lado, a discussão do cinema como uma indústria de anseio desenvolvimentista tutelada e asfixiada pelo estado, tema necessário no debate obviamente, ignora que boa parte do cinema brasileiro das últimas duas décadas se fez à margem ou nas franjas do Estado. Muitos títulos foram realizados de modo artesanal ou semiartesanal por segmentos da classe média e de classes populares, brancos, negros e indígenas, das mais variadas idades e orientações sexuais, e em diferentes partes do país. Feitos, portanto, de maneira autônoma e sem recursos oficiais. Não é esse o modo ideal de erigir uma cinematografia, mas em certas circunstâncias foi e é o possível. Isso constitui uma cinematografia que não é e não foi “refém do Estado” como sugere a crítica de Calil.

Mas não joguemos fora a água suja da bacia com a criança dentro. O erro tático de Bernardet em definir o cinema como “refém” do Estado não se esgota no equívoco e acerta o alvo parcialmente, ao armar uma bomba de contradições que joga luz em uma política pública que soma

11. “O que está acontecendo no Brasil é uma estatização do cinema”. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/01/cultura/1485969275_045195.html [acesso: 28 de julho de 2022].

grandes ideias de efeitos nada desprezíveis em curto e em médio prazo (estímulo a novos modos de produção, geração de empregos, distribuição de recursos em todo território nacional), mas sem uma visão estratégica mais estrutural que garanta continuidade e uma mudança sistêmica mais profunda dentro do mercado brasileiro que, subdesenvolvido e dominado (termos “antigos”, mas diretos e úteis), possui teto baixo para o desenvolvimento e independência. Bernardet confessa o privilégio de ter ganhado, quando participante de um Núcleo Criativo (uma das linhas do edital do FSA), algo entorno de 80 mil reais durante um ano e meio e que o roteiro ali desenvolvido não tinha expectativa alguma de ser produzido. Deste lugar de privilégio, ele questiona o discurso dos artistas e produtores que denunciam que o governo que “está acabando com a cultura”. Ora, que cultura?

“...se lê que o governo está acabando com a “cultura”, ou coisas semelhantes. Precisamos dizer de que cultura se trata; que a Caixa deixe de sustentar o Belas Artes e a Petrobrás corte a sua contribuição à Vitrine, não altera nada na vida cultural do Capão Redondo ou do Campo Limpo (para esse povo, eles usam outras armas). Temos que ter claro que nós não somos A cultura, mas apenas um setor de produção cultural ligado a um segmento social” (BERNARDET, p.55 2020)

A cultura na imagem cultivada pela “grita” do setor seria um lugar de atividade altamente remunerada e de grande privilégio desfrutado por um segmento profissional e social amparado pelo Estado, ainda que a cultura na sua definição mais restrita ao ofício artístico (que é somente uma parcela do que é efetivamente “cultura”) estaria também, ou sobretudo, naquelas atividades fora dos centros metropolitanos, não remuneradas, precarizadas e longe das condições de disputa pelo dinheiro dos editais públicos de valor mais graúdos. No caso do cinema, os geridos pela Ancine. Quais seriam os critérios de disputa por um aporte no setor audiovisual? Qual seria a visão estratégica de desenvolvimento do audiovisual que venha a superar a ideia de cultura como lugar de exercício hegemônico (e iluminado) de uma classe média bem articulada? Pensemos que nesse segmento social as pessoas passaram pela universidade, têm contatos, cultivam experiências profissionais diversificadas e longevas. Quem compõe esse segmento teve condições de trabalhar

com alguma continuidade em seu ofício de formação, abriu empresas produtoras, mora em bairros mais centrais onde suas relações sociais e profissionais estão concentradas, se articula em associações com acesso a um diálogo com o Estado e etc.

A formulação feita por Bernardet (“o cinema é refém do estado”), a bem da verdade, não deveria ser outra? Não seria, na verdade, o Estado refém dos segmentos sociais privilegiados que se definem como “a cultura”? Entre tantas perguntas, lancemos a última: o estado como refém de segmentos da elite é uma boa figura? Como condição do patrimonialismo nacional e da história do Estado brasileiro, digo que sim, a figura é boa. Mas vamos dar mais uma volta no parafuso, a última por enquanto, só que agora como afirmação, não como pergunta: O Estado como refém de um segmento social nas circunstâncias particulares da Ancine no seu período mais fértil (2003-2014 – os governos petistas) é uma figura relativamente ruim. Relativamente ruim porque entre acertos e erros, a política do audiovisual dentro da Ancine e fora dela se afirmou como um território de disputa, um lugar onde se deu um importante jogo de forças. Talvez tenha sido a primeira vez que a política para o audiovisual se permitiu abrir para outros atores sociais. De maneira tímida? Sim. Mas o território da política na sua correlação de forças nem sempre gera o resultado ideal e isso pode ser frustrante. A Ancinav¹², naufragada pela mídia corporativa com a ajuda de alguns cineastas de carreira, era mais próxima do modelo necessário ao setor.

Na absoluta contramão do Calil, com diferença tática de Bernardet e sem ter passado pela experiência da Embrafilme (portanto livre da experiência direta do trauma), diria que o Estado é a solução e não o

12. A Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV) foi proposta através de projeto de lei enviado ao congresso pelo governo Lula, em abril de 2004, por meio do Ministério da Cultura (Gilberto Gil era o titular da pasta). Originalmente, o projeto visava a ampliação da Ancine para outros ramos audiovisuais, o reforço da função de fomento a novos projetos, o combate à monopolização do mercado audiovisual (tanto por produções internacionais como por grandes produtoras nacionais), o maior acesso da população a obras brasileiras, e uma maior valorização e proteção da cultura brasileira e regional através de uma maior intervenção estatal. No entanto, parte do *establishment* do cinema brasileiro formado por Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto, dentre outros, com auxílio da Motion Pictures Association (MPA) e da mídia corporativa (Rede Globo à frente), investiu contra a proposta, acusando a Ancinav de dirigismo estatal e autoritário.

problema. A questão, talvez mais profunda, complexa e trabalhosa do ponto de vista político e teórico é como fazer uma crítica das políticas de estado sem abrir mão delas e sem abdicar do legado dessas experiências. Se o tema é a indústria cultural, cabe fazer também a crítica ao modelo de desenvolvimento e por isso, necessariamente, de mercado. Uma mudança simbólica terá efetividade de longo alcance se não desistir de enfrentamentos sistêmicos e superestruturais. Uma política cultural que atua em um mercado com ideias estranhas a essa política vai acumular derrotas sucessivas, quando não sofrerá uma desmoralização progressiva, e isso vai desde a inflação de cachês, passando pela baixa diversificação dos modos de produção e chegando ao sistema que torna possível (ou impossível) a circulação das obras. As contradições não são novas e a vulnerabilidade do cinema brasileiro está sempre em questão. Porém, há novos vetores de ação e um acúmulo de experiências de realização de cinema por intermédio do estado e fora dele. Um pouquinho de imaginação e boa vontade política, inclusive por parte do “segmento privilegiado” (e de cuca mais fresca) é questão mínima de coerência para garantir a continuidade da atividade audiovisual. Em defesa do audiovisual: fala-se muito dos seus investimentos na casa dos bilhões em 2014, mas pouco falamos da sua fragilidade sistêmica porque esse gigante é corpulento, com algum vigor e vaidade, mas frágil dos calcanhares à cabeça.

Sequência 3 – Onde o país acaba

Recentemente vendo o documentário *Minha fortaleza, os filhos de fulano*, de Tatiana Lohmann (2019), filmado em um dos extremos de São Paulo por uma equipe de fora desse lugar, um plano mostrava uma paisagem “periférica” com encostas terrosas e casas sem reboco com lajes. Segue-se a isso depoimentos de personagens sobre experiências de uma vida difícil em cenário de penúria material e violência do Estado. Corte. Moradias precárias em bairros de extrema carência. Relatos de abandono e precariedade. Cotidiano comum “contextualizado”. A montagem constrói um espaço de vivências e experiências atravessado pelos detalhes sintomáticos e ilustrativos de um imaginário (símbolos

religiosos, grafites) ou dos planos de figuração de uma sociabilidade que são lançados como síntese social. Esse olhar melindrado e solidário dispensa a imanência da pobreza, mas a “representa” com operações de montagem que conjugam plano detalhe e plano geral. O discurso contemporâneo de “senso comum esclarecido” que entende que as representações de comunidades e favelas “não dão conta da realidade” ou “diminuem e estigmatizam o morador”, aqui encontra uma resposta superficial que acumula signos e “cenas do cotidiano” para tentar apreender um universo rico em complexidade, mas que o faz através de uma edição expositiva, quase como um catálogo de imagens.

Em perspectivas radicalmente distintas, quando vemos *Aluguel o Filme*, de Lincoln Péricles (2014), feito no mesmo bairro, temos a impressão de estarmos conhecendo as imagens de um outro país, desconhecido daquela “gente do cinema” que viu signo, símbolo ou metáfora no cano quebrado pingando água podre. Em *Aluguel* temos um outro território que não é concebido no voyeurismo da forma do melodrama documental (cano quebrado, água podre, escuta impotente), mas vê-se um mundo que se revela por si, que alça voo a partir da sua poesia imanente. A narração em francês de *Longe do Vietnã* (Godard) é acompanhada de uma legenda feita com autonomia de sentido, não é tradução daquilo que ouvimos e discorre sobre o bairro. Em *Aluguel o filme*, tá faltando água. Isso implica em quê? Em uma adversidade concreta que se ampara em imagens de uma beleza que vem dos procedimentos (panorâmicas, tilts) de revelação do espaço sem sobressignificação, daí a poesia: uma personagem precisa trabalhar e precisa da água que foi cortada, água necessária para dar descarga na privada, para fazer café e lavar a louça. A chuva é em abundância, mas a natureza não resolve o problema. As grades e as janelas estreitas sugerem os limites para intervir na realidade concreta. Quando o Chaves, a Chiquinha e o seu Madruga do seriado mexicano *Chaves* irrompem na imagem, é como arquétipo e espelho ao mesmo tempo: faltou água na vila, então é preciso resolver o problema. O cômico vem não de rir da pobreza, mas do conflito entre a disfuncionalidade do precário e a inteligência necessária da prática, seja ela a gambiarra ou o temperamento da ação em si que mistura estratégia e resiliência.

Em *Aluguel o filme*, o Brasil (ou São Paulo) oficial, – aquele do pessoal empenhado em “salvar a cultura” – não alcança o Capão Redondo. O personagem, um operário da cultura interpretado pelo cineasta Felipe Terra que afirma não ter feito faculdade, precisa fazer uma viagem longa de ônibus, trem e metrô para chegar ao trabalho. Mora em outro território, um lugar longe que é ao mesmo tempo lar e trincheira.

Capão Redondo é São Paulo? No mapa é, mas nas várias qualidades de distância (do centro, dos padrões de conforto, da viabilidade de acesso aos bens públicos, das condições de exercício da cidadania) não parece ser. Mas em *Aluguel o filme* a Cohab é um mundo grande: drama, aventura e comédia. Lincoln Péricles não abre mão, quase nunca em seus filmes, da comédia. Mais do que na trama, a comédia está no corte, na composição do plano, na disjunção, no gesto, na relação entre materiais distintos, em suma, no ritmo e na montagem. Quem viu *Conversa com as Coisas*, sabe a força de sua poesia cortante e serenamente cômica. No cinema não há sincronicidade e na realidade tão pouco. Não existe graça na simetria, na perfectibilidade e na sincronia. E a assimetria ou dessincronia são forças que podem ser críticas. Desarranjam e revelam. Forças cômicas e críticas.

Quem gosta de cinema sabe que o cinema de gênero é popular. *Branco sai, preto fica* (2014) é uma comédia de ficção científica. A beleza e a atividade dos corpos que poderiam ser meramente entendidos como disfuncionais, a desnaturalização do absurdo histórico e do cotidiano comum, uma câmera ao mesmo tempo imaginativa e documental que não só vê, mas entende, a gambiarra como uma deslumbrante tecnologia de inteligência artificial. Transforma-se um objeto em outro a olho nu. Um container é uma máquina do tempo e ponto final. Acreditamos porque é. A Ceilândia é o futuro do passado, como no cinema italiano pós-apocalíptico do Enzo Castellari em *Fuga do Bronx* (Fuga dal Bronx, 1983) ou na distopia do George Miller em *Mad Max* (1979). Mas também é comédia do encontro, da conspiração entre pares e em uma exuberante *mise en scène* da prosódia como em *Ladrões de Cinema*, de Fernando Coni Campos (1977) e *Sexta-feira em Apuros*, de F. Gary Gray (Next Friday, 1995).

Esse território em que a imaginação e a violência são radicalmente reais – em igual medida – é a cidade satélite de Brasília onde o poder oficial da capital do país despejou os pobres e fez desse espaço uma abstração para o nativo do plano piloto. Uma ficção científica a partir do realismo histórico. Mas Adirley faz da divisão invisível e desse *apartheid* territorial uma figura de fronteira: não se entra no plano piloto e não se sai da Ceilândia sem um visto. Territórios apartados. Ao mesmo tempo inverte o jogo histórico e faz de Brasília uma abstração.

Tanto o Capão Redondo quanto a Ceilândia seriam, no léxico e no conceituário da metrópole a periferia de São Paulo e de Brasília. Ora, mas periferia do quê? A periferia seria o extremo de um território, logo guardaria uma identidade com o centro. Mas consideramos periferia se esses territórios possuem uma heterogeneidade fundamental com as metrópoles que os empurram para a beirada? Como diria o crítico Paulo Santos Lima, “sim e não”. Sim, são periferia no imaginário colonial em que a metrópole gerencia a pobreza arrastando-a para as bordas e se esforçando para neutralizar qualquer possibilidade de cidadania. Uma questão de ocupantes e ocupados¹³. Não, não é uma periferia em termos de identidade real entre centro e suas zonas empobrecidas. São,

13. Tomo aqui propositadamente os termos ocupantes (colonizadores) e ocupados (colonizados) que no discurso de Paulo Emilio Sales Gomes são condições que se misturam no “amaranhado social brasileiro”. Como declarou Antonio Candido em 1977, em debate publicado na revista *Filme Cultura* sobre “Cinema, trajetória no subdesenvolvimento”, livro de Paulo Emilio Sales Gomes: “Pois eu acho que todo o artigo do Paulo, como todo artigo muito rico e que enfrenta uma realidade difícil de ser definida, é dialeticamente contraditório. Mas não creio que esse ponto muito específico apresente muito problema (...) Pois nós todos somos ocupantes, de acordo com o artigo de Paulo Emilio. E justamente um aspecto patético desse artigo está nisso. Há um trecho em que ele diz o seguinte: “Não somos europeus, nem americanos do norte. Mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre não ser e ser outro”. Eu diria que isso é o centro da reflexão de Paulo Emilio. Eu acho que o dado importante do artigo é que ele é totalmente desprovido de demagogia, quando esse tema é um caldo de cultura para a demagogia, sempre foi e continuará sendo. A posição de Paulo Emilio me parece muito compreensiva, porque nós todos estamos no embrulho. E por isso que a reflexão dele é profunda, a meu ver. Não se trata propriamente de ver quais são os ocupantes ou os ocupados dentro das elites, porque as elites são todas ocupantes. O problema é colocar os dilaceramentos de consciência que a situação traz” (1980, p. 4).

na verdade, territórios distintos e em conflito, saltos imaginativos de comicidade e ficção científica.

Sequência 4 – As dinâmicas de uma crítica em reinvenção

Ao observar as atividades e discursos nos festivais nos últimos seis ou sete anos, podemos traçar algumas linhas que nos revelam o desenho emblemático de uma reconfiguração dos valores epistemológicos e críticos da era derradeira do fim de tudo: fim do mundo, fim da racionalidade, fim do ocidente, fim do homem, fim do cinema hegemônico. Isso nos convida a pensar qual crítica então se escreveu, qual curadoria se forjou, qual formação se fez, qual reconfiguração de valores se propôs. Fazer uma prospecção honesta dessas ideias renderia um livro ou um catálogo com diferentes artigos porque é um assunto que carece de todo o tempo, cuidado e rigor de uma pesquisa.

Porém, o que proponho aqui é uma reflexão talvez de caráter mais filosófico e uma proposição reflexiva entorno dos paradigmas desse debate, pois todo processo de mudança substancial é acompanhado, em paralelo, de sua diluição, o que facilita seu uso instrumental. É comum tanto em artigos acadêmicos de prospecção bibliográfica mais robusta, quanto em resenhas ligeiras, mas também nas mesas de debates e na rotina comum das redes sociais um receituário oriundo dos estudos culturais das últimas décadas que procuraram desconstruir hegemonias teóricas, historiográficas e mesmo de método nas aproximações críticas dos filmes. A ideia dessa tendência é intervir e transformar os *habitus* da cultura cinematográfica, majoritariamente europeu e norte-americano, masculino e branco mantenedor de hierarquias de poder em que mulheres, pessoas não brancas e não cisgêneras estariam (estão) marginalizadas. A força dessas ideias encontra no cinema um terreno formidável de desenvolvimento não só por refletir as tradicionais e excludentes hegemonias de poder ocidentais, mas também por lidar com símbolos, imagens, representação e visibilidade, ou seja, a ideologia desde a sua oficina primordial: a indústria cultural e o circuito de legitimação da arte.

O que o giro epistemológico e os vários engajamentos políticos geraram no campo cinematográfico brasileiro foi uma mudança ampla

de paradigmas por meio de suas estratégias discursivas e das suas intervenções políticas e institucionais. Com isso apontou-se que o rei estava nu; ou seja, que o poder obscenamente visível e naturalizado ia na contramão dos desejos de mudança radical e emancipatórias nas estruturas sociais e que dentro da própria esquerda o poder era ocupado quase em sua totalidade por homens cisgêneros brancos. Representatividade e diversidade, demanda do norte ao sul do Ocidente, foram palavras/ideias que tiveram força no audiovisual brasileiro em todas as suas instâncias e que implicaram mudanças de quadros e estimularam o avanço de políticas públicas substantivas e uma reconfiguração do debate e do corpus social do cinema brasileiro.

Porém, além das dinâmicas sociais e das linhas de força dessas emergências políticas, seria interessante olhar para a produção, influência intelectual e as estratégias dos “circuitos de legitimação” dessa nova constelação de valores cinematográficos. Pois bem. Na era das redes sociais é possível mensurar sem um levantamento de pesquisa mais sistemático a influência decisiva dessa constelação porque quem participa ativamente dos festivais e acompanha o circuito de debates do cinema brasileiro contemporâneo (publicações, sites, redes sociais) vê a importância dos novos valores em jogo. Por um lado, esse debate não atinge substancialmente, nas suas filigranas, o grande público que vê comédia, série e novela, mas ele estimula o capitalismo a abraçar pautas legítimas e a abrir novos nichos de mercado. Uma justiça reparadora por dentro do capitalismo, digamos. Assim, *Mulher Maravilha*, de Patty Jenkins (Wonder Woman, 2017) e *Pantera Negra*, de Ryan Coogler (Black Panther, 2018) seriam tão ou mais importantes do que *Café com Canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa (2017), ou *Kbela*, de Yasmin Thayná (2015). Por que nessa perspectiva os blockbusters seriam “tão ou mais” importantes? Porque criam e acessam o imaginário das massas com a vantagem de promover uma irradiação imediata da ideia de representatividade à frente e atrás das câmeras (supostamente uma representação distinta dos estigmas convencionais), ao passo que esses pequenos e importantes filmes brasileiros atingem um público muito escasso e com algum acesso aos festivais. Tomo de memória uma postagem no Facebook, não

identificada no momento¹⁴ (mas sintomática desse debate e por isso arrisco citar sem a comprovação material), de uma roteirista de séries e na ocasião espectadora da Mostra de Tiradentes de 2017, que escreveu “enquanto os filmes independentes ficam em sua torrezinha de marfim, algumas séries americanas abordam temas importantes de conteúdo racial e com muito mais alcance”. Uma afirmação de impacto (postagem cheia de “likes”, incluindo espectadores costumeiros da Mostra) sobre a função e circulação das obras, mas pouco consequente, uma vez que essa analogia teria de passar necessariamente pela avaliação da dinâmica de mercado capitalista e da hegemonia econômico-cultural estadunidense, ao contrário do que faz a roteirista ao julgá-las apenas pelo viés da vontade pessoal, do esforço isolado de comunicabilidade dos cineastas e da capacidade dos filmes, sozinhos, em atingir um público.

Se por um lado esse debate tem ideias mais robustas, geridas por críticos, intelectuais militantes, artistas e pesquisadoras/pesquisadores acadêmicos, por outro é reapropriado como plataforma de discurso de valor de mérito e concorrência típico da indústria, de resenhistas de rotina que ascendem pela lógica das *hashtags* e pela velha publicidade. O problema não reside no *background* que constitui de modo mais ou menos complexo essa plataforma discursiva, mas no modo como se erigiu uma hermenêutica compartilhada pela crítica (o critério) e pela indústria (valor de mercado) que visa, sobretudo, a promoção da ideia de representação na obra e da representatividade no trabalho que forja a obra. O filme representa personagens historicamente fragilizadas com elaborações distintas dos estigmas que a sociedade e a ficção as teria relegado? Os filmes carregam em seus quadros técnicos e artísticos a paridade de gênero, a diversidade de raças e o protagonismo de sujeitos que não sejam homens brancos cisgêneros? Essas perguntas refletem demandas urgentes, porém é curioso como se tornou um *checklist* arbitrário, uma espécie de instância judicial que identifica nos filmes, em qualquer filme, um objeto de violência histórica reiterada suscetível à dinâmica de “cancelamento” das redes. E o cancelamento é o apaga-

14. A discussão que se dá nas redes, entre likes, seguidores e cancelamentos, é conveniente para uma dinâmica social em que os discursos ganham volume e viralizam em um (não) debate de individualidades, efêmero, mas de alta circulação.

mento – como justificação – daquele que desfrutou da visibilidade e privilégio, mas é agente real e simbólico da violência. Assim, em um gesto de anacronismo se revê (e se cancela) a historiografia do cinema, por exemplo, tendo em vista a violência estrutural, os protagonismos e os modos de representação. O manifesto *Por uma nova cinefilia*, de Girish Shambu (2019), é uma síntese desse levante contra a cultura cinéfila ocidental, européia, cisgênera e branca e de um pensamento se quer universalista de cultura; na contramão, Shambu recusa a primazia do valor estético que predomina na cultura cinéfila hegemônica e insiste que o cinema seja sempre a expressão e a fruição de uma experiência política com o mundo. Afinal, lembra o autor, “o mundo é maior e mais vasto que o cinema”. A dicotomia proposta por Shambu “cinema e mundo” é acompanhada de uma solicitação do cinema como um instrumento para mudar o mundo, uma ferramenta importante, mas subordinada ao primeiro. Tal solicitação – que não é nova – demanda o cinema como instrumento de reflexão e de transformação do mundo.

A nova cinefilia atende ao chamado de So Mayer pela “justiça representacional”, aspirando a uma *verdadeira* inclusividade e abraçando a maior variedade possível de formas e artistas que produzem imagens em movimento (2019).

O cinema como cultura dos cineclubes católicos e stalinistas também se propunham a essa pedagogia e, cada um ao seu modo, a uma “justiça representacional”: na cultura cinematográfica religiosa, visava um modelo de correção moral e de mensagem que expressasse a virtude teologal da esperança; para os stalinistas, a denúncia elementar e estritamente realista de um sistema e o apontamento de outro, considerado ideal. Agora a ideia justa, a representação justa, a inclusividade e o abraço, na linguagem de *coach* de Shambu.

As questões da recusa a determinados clichês na representação de personagens mulheres, negras/os, indígenas e LGBTQIA+ parecem geralmente carecer de um objeto exemplar na maioria das vezes. Em uma conversa emblemática e importante por considerar esse campo amplo de discussão que perpassa crítica, curadoria e realização na

revista *Another Gaze* e intitulada “Towards a Quilombo Cinema: An Afro-Brazilian Feminist Roundtable”¹⁵, a curadora Janaína Oliveira diz:

Consequentemente, seu enquadramento – embora importante e historicamente necessário, especialmente porque essa primeira geração de filmes teve atores e atrizes negros que viriam realizar filmes – ainda estava atrelado a estereótipos e noções preconcebidas sobre as pessoas negras. Ou seja, esses filmes tinham quase exclusivamente o candomblé, as favelas, o pequeno criminoso e o bandido como seus temas. Esse cinema foi historicamente importante? Claro. Mas eu discordo da tendência contemporânea dos estudos do cinema brasileiro de ver o Cinema Negro começando no Cinema Novo. Não é o caso! O olhar que dirigiu e organizou essas representações cinematográficas colocou os negros na periferia do movimento.¹⁶

Esse questionamento é baseado exatamente em quê? Em qual filme? *Ganga Zumba*? *A Grande cidade*? *Barravento*? Em *Esse mundo é meu*? Nas personagens de Antonio Pitanga? Luiza Maranhão? A personagem de *Ganga Zumba* é semelhante à de Pitanga em *Esse mundo é meu*? O que é o marginal e o favelado e de quais filmes do Cinema Novo se fala? O episódio de Zé da Cachorra em *Cinco vezes favela* é carregado de clichês estigmatizantes? Com *Espírito de Luz* de *Rio Zona Norte* é a mesma coisa? O candomblé é um clichê de representação em que sentido? Qual representação seria a ideal? O ideal seria representar personagens negros intelectuais ou de classe média? Ou esse questionamento serve para dizer que se fossem negros a filmarem suas próprias histórias talvez não recorressem aos mesmos “estereótipos”? Essas perguntas todas às voltas com os estigmas e estereótipos de representação capitaneados por

15. Disponível em <https://www.anothergaze.com/towards-quilombo-cinema-afro-brazilian-roundtable/> [acesso em 10 agosto 2022]

16. “Consequently its framing – although important and historically necessary, especially because this first generation of films had Black actors and actresses who would go on to make films themselves – was still tied to stereotypes and preconceived notions of Black people. That is, these films almost exclusively took the candomblé (hoodoo), favelas, the petty criminal and the bandit as their subjects. Was this cinema historically important? Of course. But I disagree with the contemporary tendency in Brazilian cinema studies to see Cinema Negro as beginning with the Cinema Novo. This isn’t the case! The gaze which drove and organised these cinematic representations placed Black people at the periphery of the movement”.

diretores brancos, nos levariam ao ponto inicial: o que foi o *Cinema Novo*? Por que se filmou esses temas da maneira como foram filmados?

São perguntas importantes porque os objetos desafiam generalizações que historicamente não se sustentam de todo. Quando se critica um modo de representação das personagens negras estereotipadas e cheia de pressupostos, Janaína Oliveira cita o candomblé, a favela e o bandido como temas recorrentes e talvez inadequados. Mas a discussão sobre porquê o *Cinema Novo* filmava esses universos e personagens é tão antiga quanto o movimento. Na verdade filmar a favela, a pobreza e a criminalidade foi um tabu desde o Estado Novo nos anos de 1930 por serem considerados à época representação negativa e precária do povo. Por isso, há de se perguntar a quais imagens o *Cinema Novo* respondia ou tentou se opor primeiramente, e de qual perspectiva Oliveira sugere uma recusa das suas representações. A discussão dos objetos e dos critérios particulares, quer venham dos filmes ou ideias e procedimentos comuns em um grupo de filmes, tornariam mais evidente os motivos da recusa. Colocada assim de forma meio generalista, sua crítica soa um pouco como a rejeição ao “cinema brasileiro que filma a pobreza e a precariedade”, retórica comum da revista *Cinearte* no anos 1930 que, ao sugerir à sociedade a importância do cinema brasileiro para o país, apregoava em alguns textos que o cinema poderia ser veículo de “bons exemplos” (civilizatórios). Esse constrangimento retorna, por exemplo, na *retomada* com superproduções como *Central do Brasil*, que se dirigem a um público de classe média se distanciando do cinema brasileiro de outrora, da pobreza, da macumba, do sexo e do palavrão.

Kênia Freitas no mesmo debate diz que não interessa falar de filmes particulares porque ficariam soltos numa discussão. Isso leva a crer que a discussão é sobre um sistema de ideias e de proposição de uma outra epistemologia. O que é interessante, mas as críticas sem objeto específico revelam recusas, afirmações e reiteraões genéricas, e mesmo as importantes perguntas da curadora Tatiana Carvalho Costa às colegas sobre as diferenças epistêmicas das práticas críticas e curatoriais que se encontravam em um horizonte de contestação, não tiveram respostas. Nessa defesa de novas epistemologias, com quais ideias seus entusiastas haverão de se comprometer? E qual é, de fato, a crítica concreta

às tradições do cinema moderno, incluindo o brasileiro, para além do binômio representação-representatividade? Existe uma força nas proposições de novas epistemologias, assim como nas performances públicas. Mas o núcleo fantasma onde reside a representação-representatividade mantém oculto os objetos e ao mesmo tempo, incorre em um falseamento perigoso, como nos diz Mariana Queen Nwabasili no artigo “A ‘representação-representatividade’ não irá nos salvar – Parte I: O que (não) conseguem as obras audiovisuais”, que nos chama a atenção para tendências escorregadias da produção e da crítica cinematográfica contemporânea vinculada às questões raciais. Segundo ela:

Se partirmos da máxima de que representação sempre será aquilo que está no lugar dos “objetos” do mundo sensível, a representação social e também a representação audiovisual, quando entendidas direta e necessariamente como representatividade, podem incorrer em um falseamento da realidade como mais diversa e progressista do que ela está conseguindo ser de fato; um falseamento perigoso, sobretudo em um sistema que mantém e atualiza formas de exploração e desigualdades relacionadas a corpos minorizados aparentando o contrário disso (2022).

Se a proposição de uma transvaloração de paradigmas cinéfilos e epistemológicos que recusem o primado eurocêntrico é uma das questões centrais no século XXI, o que se coloca aqui seria a necessidade de outra atitude intelectual ausente dos discursos críticos aos comentários anônimos da rede social de cinema Letterboxd: a radicalização de critérios estéticos. Todo critério que se preze nasce dos filmes e todo filme a se levar em conta se faz com a radicalização de alguma perspectiva. Portanto, a radicalização (no seu sentido potente) poderia ser, de fato, um imperativo. Não uma radicalização surda às contradições do sectarismo ou da ortodoxia teórica, mas um mergulho mais tenaz à raiz, ou ao centro, das questões estéticas, históricas e epistêmicas. E essa radicalização é um gesto que viria da inquietação das perguntas sem respostas prévias, dos passos que caminham em terreno inseguro (e às vezes minado) e desconhecido. Minha impressão ao ler sites e revistas de crítica online, artigos acadêmicos, textos curatoriais, tweets e resenhas de jornal, é que o repertório, as estratégias de abordagem, o voca-

bulário, os conceitos diluem a crítica forte às velhas categorias de pensamento e seu reflexo em uma sociedade de hegemonias abaladas. Mas sabemos que a diluição ocorre com o uso instrumental de qualquer conjunto de ideias radicais, dos formalistas aos defensores do realismo, das vanguardas à defesa do gênio do sistema (o autor na indústria do cinema), por isso é importante que as discussões em torno de ideias e ideologia se achem na materialidade dos filmes e em uma visada crítica faminta de historicidade, para que não se incorra no automatismo dos velhos erros e na “reinvenção da roda”. A crítica com indagações não se limitaria à fiscalização da representação correta, à demanda automatizada da “imagem justa”¹⁷ que não “perpetue violências”, mas se coloca numa posição intelectual e política mais fértil preocupada em fazer distinções e investigar esse organismo complexo que são os filmes, tão atravessados de contradições quanto o mundo, pois o filme (e o cinema) não está apartado do mundo, mas tem nele sua matéria, nele se faz e a ele se dirige.

Se viemos outrora de um desgaste reiterativo e fetichista da escola francesa e autorista, hoje a gente pode dizer que a guinada decolonial se tornou uma “medida ética”, não necessariamente um parâmetro. A oposição que Shambu (e outros antes dele desde pelo menos os anos de 1940) faz entre mundo e cinema (“o mundo é maior do que o cinema”) é uma cilada retórica que sugere que os filmes sirvam de objeto para discussões importantes, que os filmes valham mais pelo seu fato social (“quem fez e porque fez”), do que “como fez ou o que fez”; como se, por um lado, os filmes valessem mais pelo que representam (em termos de representatividade e representação) do que pela experiência estética. Ora, o filme por si é um fato social revelador, mas é também, particularmente e sem separação (nem oposição), um fato estético e afetivo. Não é questão de dar meia volta e “repor a velha cinefilia”, mas de desmontar o espantalho. E elaborar sínteses no trabalho do pensamento é sempre

17. O enunciado é de Jean-Luc Godard “não imagens justas, mas justo imagens”. Porque imagens justas são sempre imagens conforme significações dominantes ou valores de ordem estabelecidas, são imagens que verificam algo. Enquanto que “justo imagens” é próprio do devir, uma imagem que quebra expectativas e representações automatizadas, que transformam sentidos.

difícil. As dicotomias são mais fáceis porque engajam. São disputas seguras em seu binarismo.

O audiovisual, em especial o brasileiro, é amplo e as imagens que circulam por aí tem grande alcance fora do “circuitinho” dos festivais ou de simpósios. Cinema no Brasil é um “problema” com alto grau de complexidade. Por exemplo: os filmes com Paulo Gustavo e Monica Martelli partilham o mesmo tempo histórico de *No Coração do Mundo*, de Gabriel e Maurílio Martins (2029) e *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho (2016). Há algo comum ou de relevante contraste entre eles? *Os homens são de Marte e é pra lá que eu vou* (2014), de Marcus Baldini tem algum ponto de contato, ainda que na diferença, com *Aquarius*? O repertório cinéfilo de *Cabeça de Nego* (2020) tem a ver com *Malhação* ou é um crossover de *Faça a Coisa Certa* (1989) com filmes de *high school*? O que é possível dizer sobre valor abstrato e trabalho concreto em *Sem Raiz*, de Renan Rovida (2017) e em *Um Suburbano Sortudo*, de Roberto Santucci (2016)? E vamos além: como isso se faz não só em texto-narrativa, mas em *performance* e forma? Discutir essas coisas não é debater o sexo dos anjos ou apelar para uma cinefilia de prateleira distante da realidade, muito pelo contrário. É a busca por compreender o imaginário do seu tempo histórico e o fio que liga filmes de autor a peças comerciais (sem demérito do termo) vistas pelo grande público. E como pensar o domínio da técnica como algo libertador no cinema contemporâneo, inclusive para aqueles que realizam hoje, mas sempre estiveram apartados dos sistemas hegemônicos de produção de imagens? Aí para discutir técnica e expressão em uma estética do mínimo teremos de voltar à *Sweet Karolynne*, de Ana Bárbara Ramos (2009) e *A Curva*, de Salomão Santana (2007), para não termos a impressão de que o atual nasce do oco do bambu, pois esses filmes são reveladores. Para a crítica (e também para a curadoria), saber sobre qual lastro histórico se atua é coisa elementar, fundamental para se politizar uma discussão. Essa vigilância não é para cercear o debate por meio da carteirada erudita; é, na verdade, a demanda de uma prospecção necessária para a compreensão das formas, técnicas, expressões e discursos para além da fragmentação contemporânea, que tende a segmentar os nichos de interesse (de temas, de processos criativos, de tendências). Reconhecer uma historici-

dade nas formas é materializar as questões sem prescindir dos critérios singulares que nos são sugeridos pelos próprios filmes (sozinho ou em conjunto com outros). É politizar os métodos.

A crítica conseguirá abrir mão de falar do que já sabe e de seu cercadinho seguro de especialização acadêmica para confrontar sujeitos-objetos (os filmes) que pedem muito mais por perguntas do que por enquadramentos conceituais ou reprimendas? Um paradoxo para a crítica: a necessidade de um sentido de historicidade no cinema e a curiosidade que busca fazer perguntas, arriscar ideias que não estão prontas na agenda dos fiadores epistemológicos. A crítica como exercício da especulação a partir do fato estético do filme, da hipótese a partir da experiência. Isso não apaga os antagonismos necessários ao debate, mas dá a eles uma imanência crítica, nos dá um paradigma ético experiencial que deseja uma historicidade. Se o modelo ético de uma crítica é meramente negacionista (*isso não pode, aquilo outro não convém*) ou narcísica (a hipertrofia do “eu” nos nossos tempos), não serve para discutir filmes. Filmes, ainda que nos identifiquemos com eles, não são espelhos. O neoliberalismo atua facilmente no narcisismo e no consolo da identificação. Aí, a “identificação” é mercantilizável. Satisfaz e segmenta o “eu” e, não raro, cria a ilusão do “nós”.

Sequência 5 – Curadoria: trabalho, critério e perguntas para uma conversa adiada

O tema da crítica, sob certo aspecto, é inseparável da questão da curadoria nos últimos anos. E o que os liga não é uma afinidade de pressupostos, diálogo ou mesmo uma oposição evidente (ou enviesada). O que as une é a compreensão de que são ambas instâncias de poder com capacidade de legitimação de filmes, autores e filmografias que de outra maneira não o seriam. Em *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento* (2017), Amaranta César elege o reconhecimento como critério curatorial frente a um cenário em que as curadorias dos festivais de cinema hegemônicos no país se utilizavam (utilizam?) de critérios restritivos,

estetas e, segundo a própria Amaranta César via Nicole Brenez¹⁸, eivado de preconceitos. Então, o reconhecimento seria esse critério aberto e atento às emergências dos novos sujeitos históricos que mobilizariam as imagens na urgência do presente e nas tramas dos impasses históricos e das lutas populares, muitas vezes atravessados pela violência do mundo concreto e pela morte real, como seria o caso de *Na missão, com Kadu*, de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas (2016) e *Martírio*, de Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida e Vincent Carelli (2017). O texto reclama e propõe uma substituição de paradigmas que mudaria o universo das imagens no circuito de legitimação do cinema brasileiro, os festivais. O trabalho que Amaranta César realizou no *CachoeiraDoc*¹⁹, junto a outras curadoras, foi exemplar nessa guinada epistêmica e política.

O texto transforma em querela, de maneira muito incisiva, uma inclinação intelectual tradicional de uma vertente do repertório moderno do pensamento de cinema que considera os filmes como modos de expressão que teriam sua força na recusa à frontalidade, uma disciplina artística imagética avessa ao literário, ao literal e ao comunicacional. Ao citar André Brasil sobre *Martírio*, a escriba coloca em jogo uma ideia, problemática porque permanentemente dicotômica, de separar o “cinema em si” de uma “experiência que o ultrapassa”. Mas materialmente, mesmo no cinema chamado *live action*, existe algo essencialmente cinematográfico que não seja extraído da realidade mesma ou de

18. Os textos de Amaranta César nesse período dialogam com as reflexões de Nicole Brenez sobre o resgate e a conceitualização curatorial de um cinema político de cariz militante condenado aos apagamentos materiais e simbólico como nos textos: “Contre-attaques: soubresauts d’images dans l’histoire de la lutte des classes”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris: Gallimard: Jeu de Paume, 2016 e “Political cinema today: new exigencies: for a republic of images”. *Screening the Past*, [s. l.], n. 37, out. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/33KFvPR>. Acesso em: 01 set. 2022. No ano de 2017 Amaranta César, Victor Guimarães e Nicole Brenez co-assinariam a curadoria da mostra *Cinemas de lutas no VIII CachoeiraDoc*, que programou filme sob essas perspectivas.

19. O *CachoeiraDoc* é um festival que acontece desde 2010 no Recôncavo Baiano na cidade de Cachoeira com oficinas, debates e programação de filmes documentário. A edição de 2016, ano do golpe parlamentar que destituiu Dilma Roussef da presidência, foi marcada pela urgência militante e viu na *Mostra com Mulheres* e a *Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres*, eventos catalizadores das novas tendências que tratamos aqui.

um imaginário ativo que age sobre as coisas? A dinâmica da câmera com o fato da realidade seria essa experiência que o ultrapassa? Se mediado por uma câmera, mas articulado por uma montagem ou por uma opção pela duração estendida, ainda encontraremos esta experiência que o ultrapassa? Ou os pressupostos estéticos seriam próprios de uma disciplina artística voltada autofagicamente sobre si, enquanto a imperfeibilidade do descontrolo relativo do real seria aquilo que o ultrapassa e, portanto, o desejável no cinema? Ora, essa síntese entre o aparato cinematográfico e a experiência que o ultrapassa é uma problemática antiga que varia suas formulações de André Bazin (o metafísico) à Jean-Louis Comolli (o “ver e o poder”) passando por Jean-Luc Godard (a dialética histórica).

O impasse regressivo que Amaranta César aponta nos critérios de curadoria – seu caso exemplar é a Mostra de Cinema de Tiradentes -, não é a recusa pelo cinema de intervenção, mas o que ela própria escreve como uma opção pelo “ensimesmamento canônico” do cinema. A disputa que Amaranta César empreende nesse campo é em nome da necessidade de um cinema que aponte para uma intervenção na realidade, a possibilidade do cinema se converter em instrumento para lutas que extrapolem as funções mais tradicionais do meio como experimento estético. Em sua leitura, os critérios do ensimesmamento canônicos dos festivais, em especial da Mostra de Tiradentes, seriam indiferentes a outras possibilidades e ao ativismo possível por meio das imagens. A problemática não é novidade, pois o documentarismo de décadas anteriores, ainda que sob circunstâncias históricas e agentes distintos, também reclamava pra si uma missão histórica. No especial *Conversa ao redor de uma nova cinefilia* | Parte 3 – *Autorias e políticas*, a revista Cinética problematiza o argumento de Amaranta César ao retomar a questão primordial dos critérios que deveriam ser priorizados num processo curatorial:

Se adotamos o reconhecimento como uma categoria, como separar um filme do outro? Como julgar a importância relativa de uma luta em relação à outra, como comparar as produções desses novos sujeitos históricos? Em qualquer processo de curadoria essa questão vai se impor. O mito da escassez funciona também aqui. Num momento em que havia poucos filmes realizados por pessoas negras no Brasil, era relativamente fácil adotar o critério do reconhecimento para

seleccioná-los para um festival, por exemplo. Mas e quando esses filmes começam a surgir numa proporção considerável, de modo que muitos deles precisarão ficar de fora? O critério não parece ser auto-suficiente. E aí talvez a gente perceba que jogar fora o bebê da estética junto com a água da bacia das opressões seja impossível²⁰.

Na esteira desse debate, portanto, o questionamento de que o cinema deveria sair do seu encapsulamento esteta e canônico foi a tônica das diversas discussões e proposições curatoriais da última meia década. Promover e legitimar novos sujeitos históricos, diversificar os vetores de função e significação dos filmes, questionar os critérios dos cânones, desconstruir os parâmetros das historiografias tradicionais e reinaurar novos marcos foi uma estratégia para ocupar os espaços de legitimação e poder com outros corpos e subjetividades forjadas em uma cultura distinta da cinéfila tradicional e restritiva. Enfim, reconfigurar valores. Mais do que nunca o poder foi colocado no centro do tabuleiro, desvelado, desnaturalizado. O cinema brasileiro e sua tradição moderna de fisionomia progressista (quando não radicalmente de esquerda) teria também feição política, social e institucional branca, majoritariamente masculina, cisgênera e de classe média. O confronto com essa estrutura e cultura de poder que materializam práticas de sociabilidade, privilégio e ideologia, era o desafio a abraçar. Uma cultura que não é do campo do inimigo (a direita conservadora ou reacionária); antes, é exercida por um espectro supostamente aliado, progressista e de esquerda, mas que conserva dispositivos racistas e sexistas na manutenção de privilégios e de uma ideologia e todo um imaginário ocidentalista, branco e patriarcal.

Por isso a importância, numa curiosa guinada autoral, de diretores e diretoras negros, negras, indígenas e LGBTQIA+. De sujeitos que contem suas próprias histórias, que tragam outros referenciais e experiências, que se empenhem em representações positivas e divergentes dos estereótipos difundidos. Legitimidade, autoridade e representatividade. Empoderamento. “O que pode o cinema?” não seria uma inda-

20. “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelações, visibilidade e reconhecimento”. Revista Eco-Pós, p. 101–121, 2017. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/12493. Acesso em: 30 de junho de 2022.

gação de viés contemplativo restrita àquele que frui a arte com prazer estético e distanciado, e nem ao cineasta enquanto um experimentador ou inventor de formas, mas uma pergunta que sugere uma resposta ativa (intervenção, capacidade de transformação). A curadoria seria então essa função de organizar, fazer circular e trazer à visibilidade aquelas experiências do cinema que foram apagadas pelos olhares hegemônicos e pela violência estrutural. Como sugere o texto *Notas sobre curadoria em cinema negro*, de Tatiana Carvalho Costa, Natalie Matos, Vanessa Santos:

Operando nesta dialética, entre os regimes de visibilidade e de invisibilidade, entre o que será e o que não deverá ser visto, presenciamos ao longo da história um contínuo processo de marginalização e de apagamento de uma significativa produção cinematográfica afrodescendente. Esta lógica de ocultamento traduz-se, ainda, em um verdadeiro epistemicídio, que abarca a desvalorização do conhecimento gerado por esses atores sociais (2021, p. 257).

Ainda que o engajamento entre as fileiras militantes do presente tenha organicidade, ele também é mediado pelo esforço de inserção na institucionalidade de festivais e fundações. Ou seja: opera igualmente no circuito acadêmico e artístico (mercado de cinema ou de arte em geral). Por isso a palavra “legitimação” não é só uma questão simbólica de visibilidade e importância social, mas de aceitação e de possibilidade de ascensão de carreira dentro de um circuito de arte/audiovisual contemporâneo, centro nervoso do poder simbólico e material. Assim, seguindo uma tendência mundial, a curadoria se tornou a atividade intelectual principal no cinema brasileiro em detrimento da crítica – que nunca desfrutou dessa dimensão de poder. Algumas coisas a distinguem da crítica como, por exemplo, uma intervenção direta e prática no cinema, a performance pública do exercício de poder, a função *gatekeeper*²¹ no mercado de cinema, entre outras coisas que se diferenciam de acordo com o festival ou espaço de atuação. O “empoderamento” se assentou no cinema, sobretudo, na função de curadoria e programação.

21. *Gatekeeper* é, literalmente, “guardião dos portões”. No circuito das artes o *gatekeeper* é aquele que pode, por sua influência e circulação, abrir as portas aos jovens artistas ao mercado. É quem legitima, quem faz ascender artistas em carreira.

A crítica por vezes é um problema porque como já vimos, coloca em crise e nem sempre gera a legitimação. Não é útil do ponto de vista da urgência militante e nem da articulação da visibilidade de um/uma autor/autora no mercado.

Lendo, por exemplo, os textos e vendo as seleções da “Mostra 10 Olhares”²², organizada por Eduardo Valente (como sequência de outras que ele fez 10 e 20 anos atrás sobre os anos 90 e a primeira década dos anos 2000), vejo dez curadoras e curadores que realizam um exercício crítico com seus recortes e eleições. Em vez de fazer uma programação única, Valente, seguindo a tendência necessária e incontornável de horizontalizar e dividir o “poder”, realiza um gesto político de vulto ao partilhar o ofício com dez olhares distintos. Porém a diversidade que se poderia vislumbrar nesse exercício de divisão curatorial foi tímida, porque curiosamente boa parte dos filmes da década selecionados para a mostra são pós-2017, com alguns poucos títulos de 2014, mas pouquíssimas obras capazes de nos introduzir nos fenômenos e na produção fílmica oriunda da primeira metade da década. Acontece que, se a maior parte dos filmes respondem às agendas e engajamentos relacionados às novas epistemologias e novas cinefilias que ganharam força pós-2017, obras importantes que não se encaixam nesses imperativos, mas que são relevantes para entender o processo cultural no País ou mesmo os modos de produção e o imaginário que inclusive incidem sobre muitos dos filmes pós-2017, ficam de fora. O que me leva a indagar: a demanda pela diversidade não deveria ser uma prospecção histórica mais ampla, variadas em seus fenômenos complexos? Ou se converterá numa inversão de hegemonia? Uma nova hegemonia que neutralizaria temas, obras e filmografias fora do espectro dessas novas emergências?

A compreensão curatorial que guiou as escolhas da *Mostra 10 Olhares* é não só a da diversificação, mas também a da individualização. O eu, curador/curadora. Portanto, se o cinema da década foi o cinema dxs

22. Realizada em 2021, a *Mostra 10 Olhares* propôs a dez curadorxs que fizessem, cada umx, sua curadoria com os filmes que consideravam mais emblemáticos ou importantes da década de 10 dos anos 2000. Eduardo Valente, coordenador curatorial da mostra, realizou na década anterior a curadoria de *Cinema Brasileiro anos 2000: 10 questões* e, no início dos anos 2000, a mostra *Cinema Brasileiro anos 90: 9 questões*.

curadorxs e cada um fez o seu recorte de acordo com sua experiência pessoal e com o segmento de sua especialidade (como programação e pesquisa), talvez não seja possível historicizar a atividade audiovisual da década. Se o “eu” e o “meu” são imperativos, é difícil se deslocar para fora dos próprios “domínios especialistas”. Claro, entre dez olhares há casos e casos, e o bom em reunir dez proposições é que não é possível generalizar, ainda que algumas agendas, enquadramentos teóricos e até mesmo o léxico utilizado e a noção daquilo que é importante para definir o cinema da década sejam sintomáticos de uma tendência dominante no nosso campo. Tendência que corre o risco de se converter em exigência. Isso não quer dizer que algumas seleções e enquadramentos ali não sejam pródigos em inteligência, e que o gesto político de Eduardo Valente não seja inovador nessa seara, mas em termos históricos a maior parte das curadorias começa tarde demais e cada curador ou curadora demarcando seu “campo de especialidade”, seu território.

O exercício da curadoria ficou envolto em uma disputa por hegemonia dentro de uma diversidade surda. Se o que importa para as curadorias é fazer circular filmes e autores para diversificar os olhares e afirmar a diferença, a atenção aos objetos, ou seja, a reflexão sobre os filmes ou um conjunto variável deles seria a preocupação primordial para fazer valer a diferença e a diversidade. Não só como nicho ou segmento de mercado, mas a diversidade dentro de um campo mais amplo que passa pelas ferramentas do conhecimento. Se, especificamente no Brasil, o protagonismo das novas curadorias reclama pra si uma intervenção no drama de um mundo colapsado, um mundo velho no qual se precisa erigir novas bases de pensamento, onde possa se reinventar uma nova ética do trabalho (artístico, mas também intelectual e político) e uma institucionalidade que supere a concentração de poder nos mesmos agentes sociais determinados pela condição de raça e sexo, seria indispensável encarar de frente a complexidade do campo cinematográfico brasileiro em uma concepção de protagonismo mais difusa e que questiona hierarquias. Uma investigação histórica mais acurada nos revelaria, por exemplo, que a contribuição de artistas negros no cinema brasileiro (não só diretores-autores, mas também roteiristas, atores, produtores) é mais definitiva para a singularidade da sua modernidade

frente ao cinema de todos os outros países do que a insistência de ver protagonismo do cânone restritivo de diretores e diretoras, que. Ao fim e ao cabo, só repetem o narcisismo autorista da “velha cinefilia” tão criticada nesse debate. É claro que o número diminuto de cineastas negros é um problema incontornável para o presente e o futuro (e retrospectivamente para o passado e sua narrativa sobre o Brasil), porém se ancorar a essa figura de poder do diretor/autor é subestimar a complexidade da trama de um processo cultural cheio de vetores inexplorados e responsabilidades criativas, partilhadas ou individualizadas, que carecem de olhar e investigação historiográfica e crítica.

Esses “vetores inexplorados” da história carecem de métodos e procedimentos de investigação, de enfrentamento às contradições que não cabem nos “programas” críticos e curatoriais, justamente porque se voltam a objetos, casos e discursos que obrigam a uma elaboração que gera uma potente instabilidade intelectual. Nos desafiam a ter o que dizer sobre eles. Desafiam as verdades úteis, mas relativas em seu limite natural, dos “fiadores epistemológicos” (pensadores-legitimadores de discursos). Lorena Rocha²³ sintetiza com astúcia esse nó e o desenrola com perguntas diretas e desejo ativo de historicidade.

Poderíamos deixar de pensar somente no agora e no desejo de “refutar o passado” – com o intuito de reelaborarmos os procedimentos de investigação e os modos de narrar e fazer ver os cinemas brasileiros e negros, a partir de perspectivas críticas não brancas e não eurocêntricas? Documentar e elaborar o presente só são uma parte do trabalho. Em meio às noções de tempo que se baseiam na ideia de progresso para impor destruição naquilo que está por todos os lados, virar as costas a esses vestígios me soa terrivelmente *branco*.

Sim, protagonismo é poder e poder é emancipação, mas se essa emancipação for a custo da verdade histórica, estaremos caindo na cilada do narcisismo emancipatório da cultura contemporânea e na sua hipertrofia de visibilidade que não é apartada – ou externa – aos

23. ROCHA, Lorena. “Carta a Juliano Gomes (ou por um cinema negro que se lance ao abismo)”. Revista Verberenas, n.7, 2021. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/carta-a-juliano-gomes-ou-por-um-cinema-negro-que-se-lance-ao-abismo/> Acessado em 27 de julho de 2022.

movimentos do capital na tecnologia digital por meio de um regime de imagens contemporâneas que investem no sentimento de familiaridade, de identidade e de (auto) visibilidade, elementos pelos quais o capitalismo neoliberal trabalha sua economia simbólica em que emancipação e visibilidade são indistintas. O viral e o cancelamento, por exemplo, são valores identificados com o lucro e o prejuízo que respondem pelo valor da visibilidade.

Juliano Gomes escreveu em “Trinta esboços sobre uma mudança de ambiente ainda em curso” que a curadoria é

“...a invenção de um conceito, sugere algo de inaugural, de criação – e no limite, uma espécie de criacionismo no sentido messiânico. Não por acaso é uma palavra que se hegemoniza em tempos de neoliberalismo 2.0, porque esse regime político e comunicacional é o regime do reset. Interessa que tudo recomece, sempre, que nunca se afaste muito do zero. E interessa ainda mais que tudo recomece num “eu””.

Por isso a curadoria contemporânea ao mesmo tempo em que visa a coletividade e a reparação histórica, trabalha no forjamento de paradigmas centrados na individualização e na excepcionalidade. Um protagonismo que serve como símbolo de uma coletividade, mas resultado do mérito individual. Um exemplo recente, mas que ilumina bem a insuficiência de critérios que conduzem ao equívoco histórico (voluntário ou não) é o caso do texto *Por um cinema negro feminino*, assinado pela curadora Janaína Oliveira, que começa desenhando um cenário histórico de um hiato de quase quatro décadas entre os dois primeiros longas-metragens realizados por cineastas negras. Esse escândalo se desenha como fato, mas que na sua nota de rodapé denuncia, sem maiores argumentações, sua meia verdade.

Trinta e quatro anos. É esse o intervalo estimado entre os dois longas-metragens de ficção dirigidos exclusivamente por mulheres negras no Brasil.* O primeiro foi *Amor maldito*, dirigido em 1984 por Adélia Sampaio, realizadora pioneira no Cinema Negro nacional. Já o segundo filme, *O dia de Jerusa*, será lançado em 2018 por Viviane Ferreira, cineasta baiana, única mulher entre os três contemplados pelo edital para realização de longa-metragem de baixo orçamento lançado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura em 2016 no âm-

bito das ações afirmativas no audiovisual no Brasil (Edital Longa BO Afirmativo).

Qual é o peso do “exclusivamente”? O asterisco presente na citação nos leva à nota de rodapé que desmonta parcialmente a excepcionalidade do fato sobre o qual discorre, mas não explica os motivos e nem reflete sobre as contradições incontornáveis da exclusão que opera. A nota diz: “Em 2011, Sabrina Rosa codirigiu com Cavi Borges o longa-metragem *Vamos fazer um brinde* e, em 2017, Glenda Nicácio codirigiu com Ary Rosa *Café com canela*, contudo, para efeito deste ensaio, estou considerando filmes dirigidos e/ou codirigidos unicamente por mulheres negras”. O ensaio, mais do que um estudo de investigação histórica, é o desdobramento do pensamento curatorial de Janaina Oliveira e que toma parte num movimento maior (o das curadorias negras e de mulheres). A curadora faz um recorte que nos dá a ver as premissas de uma perspectiva histórica. E como todo pensamento programático que elege marcos e erige novos paradigmas, o faz à custa de um desvio sinuoso na contradição de seu próprio discurso, pois escolhe não enfrentar a complexidade dos casos jogados para a nota de rodapé porque fragiliza sua tese inicial baseada na escassez. Qual complexidade? A de que em nome do protagonismo feminino negro o texto ignora duas cineastas negras que dirigiram filmes de longa-metragem antes de *Um Dia com Jerusa*. O texto as cita no rodapé, mas não as revela, diz seus nomes e o título de seus filmes, mas sequer relata ligeiramente sobre o que tratam e como são. O fato de serem cineastas negras que não dirigiram um filme de longa-metragem sozinhas as exclui de uma narrativa histórica. Tanto *Café com Canela* quanto *Vamos Fazer um filme* elaboram como ficção experiências distintas de personagens de mulheres negras distante dos estereótipos que usualmente se denuncia na história do cinema brasileiro. No filme de Sabrina Rosa e Cavi Borges temos personagens de classe média carioca e no filme de Glenda Nicácio e Ary Rosa mulheres e um homem gay nas classes populares de Cachoeira (BA).

É difícil ignorar a contradição: fala-se da invisibilização de um filme como *Kbela* nos principais festivais nacionais²⁴, mas se passa ao largo da experiência de mulheres negras na direção de dois filmes importantes justamente porque não o fizeram de modo solo. Excluídas de uma narrativa histórica pela defesa do protagonismo. O cinema que fizeram é menos negro ou menos “de mulher” pela codireção, mesmo com universo e imaginário imersos na experiência e na cultura preta? É a realização de um filme ou a autoria pessoal e intransferível que importam? No caso de *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio, filme realizado com o temperamento e os códigos do cinema erótico brasileiro dos anos 1980 sobre duas mulheres lésbicas brancas: este filme pode ser considerado negro? Caso seja considerado, é a diretora que vale como legitimação? Se o filme não é determinante, ele é acessório e, sendo assim, há elementos nele que justificam o enquadramento nesse segmento? Critérios existem? Sim, e claramente prescindem dos filmes e se direcionam às pessoas físicas dos seus autores e autoras. É claro que o autorismo tem uma importância na apreciação estilística de uma obra. Mas a concepção de que um filme é a expressão adequada da subjetividade do seu autor não seria um pensamento anacrônico, já que as parcerias criativas da direção com outras funções no *set* diluem, ou mesmo não permitem existir, essa *escrita individual*?

O programa político das novas curadorias parte dos conceitos de reconhecimento, visibilidade e legitimação. A reconfiguração de valores no circuito dos festivais passariam, sobretudo, por um novo arranjo e novos pressupostos de construção e circulação do conhecimento e da distribuição de poder. É importante reconhecer que essa não é só uma movimentação que mudou toda a cultura do debate e das práticas artís-

24. De fato, *Kbela*, de Yasmin Thayná, foi recusado em diversos festivais importantes do cinema brasileiro, incluindo a *Mostra de Cinema de Tiradentes*, festival em que, na época, eu trabalhava como parte da equipe de seleção de curtas-metragens. Porém, o filme circulou bastante fora do circuito de festivais com relativo sucesso para o formato e sem depender de mídias mais tradicionais. Por mais que essa circulação alternativa seja sintomática da situação política e intelectual apontada pelas críticas direcionadas às curadorias, é interessante notar como ele existiu e se tornou um marco, e foi distribuído fora do circuito tradicional de legitimação. Há algo aí a se aprender, pois se o futuro do cinema brasileiro é ser refém de festivais ou do mercado convencional (*streaming*, sala de cinema), na verdade não há futuro possível.

ticas e do pensamento no audiovisual brasileiro. Essa aguda intervenção intelectual não deu outra saída aos festivais, aos departamentos universitários, às políticas públicas a não ser redimensionar critérios, hierarquias, prioridades e conceitos de valor. Um verdadeiro corte epistemológico no cinema brasileiro. Porém, as urgências das emergências, o ativismo presentista que repete com entusiasmo e frequência em debates públicos “que mundo é este que está acabando?”, tenta representar uma ruptura ou superação da historicidade moderna do cinema brasileiro, mas sem conseguir, de forma plena, atingir seu objetivo, porque justamente prescinde de uma relação material com os objetos. Os objetos-filmes têm uma carga de contradições e de problemas que atenta contra o generalista e o exclusivista, que pede distinções, revisão de pressupostos conceituais e de critérios calcificados nos constructos teóricos e na ansiedade política ou no personalismo. Por isso a crítica é fundamental, porque ela precisa tanto do objeto de análise quanto necessita, ela mesma, de ter seus pressupostos desafiados.

Se a curadoria se reveste de um caráter messiânico que busca gerir as mudanças estabelecendo um ponto final na narrativa histórica que nos guiou até aqui, inaugurando outra, mas levando pouco em consideração que o cinema brasileiro é um organismo complexo para além do segmento e do nicho, talvez esta não seja a escolha mais consequente intelectual e politicamente. Quem trabalha constantemente fazendo a curadoria e a programação de filmes brasileiros para festivais se depara com um vasto universo, com uma heterogeneidade difícil até mesmo de definir, de maneira mais ou menos coerente, e de identificar linhas de forças. Como fazer a curadoria e programar uma produção composta de propostas variadas, atravessada pelas contradições vertiginosas de uma condição periférica no mercado de cinema contemporâneo, às vezes fortes na sua precariedade, outras vezes medíocres na perfectibilidade do seu profissionalismo? Essa produção a cada ano atesta a invenção de estratégias de existência e subsistência, e uma curadoria de festival grande tem como trabalho organizar (tornar visível) as tramas desse caos. Mas eis o desafio: como responder e organizar o caos de uma atividade, a audiovisual no Brasil, ainda semiprofissional e difícil de mesurar?

A curadoria como atividade que organiza e dá visibilidade é, portanto, também um trabalho de programação. Um trabalho prático que carece de olhares para uma produção vultosa que existe em caráter fragmentário, disperso, cheia de contradições, com propostas diversas e atravessadas por uma série de constrangimentos históricos do cinema brasileiro, como a distribuição, a semiprofissionalização, a falta quase generalizada de uma consciência de preservação e uma precariedade material que faz apostas estéticas inauditas ou estereis. Obviamente qualquer pessoa disposta a um esforço paciente de prospecção e pesquisa tem capacidade de fazer curadoria. Mas a curadoria não é só intervenção política aguda; ela é também um jogo que responde a uma institucionalidade (os curadores são contratados pelos festivais na maior parte dos casos), que elabora um evento, o que não quer dizer que não haja atrito com essa mesma institucionalidade, que não haja divisas internas nas equipes, sensibilidades distintas, negociação entre olhares de inclinações diferentes.

Do ponto de vista prático, a curadoria em um festival como a Mostra de Cinema de Tiradentes é um engajamento, mas é também um trabalho concreto; é uma instância de decisão, mas uma decisão que prima por conseguir tornar visíveis linhas de força e diferenças substantivas, não simplesmente eleger com a arbitrariedade que o poder pode aferir ao curador/a aquele filme ou diretor/a que será legitimado. “Por que este filme e não aquele” é um conflito dado de saída e é incontornável em qualquer trabalho (insisto no substantivo) de curadoria (uma atividade que raramente se faz só) que lide com a vastidão de filmes realizados com desejos, objetivos e olhares completamente distintos. Os critérios não se fazem sem a materialidade dos objetos e seu atrito inevitável com as demandas concretas das instituições (festivais, departamentos universitários, instituições financiadoras, bienais) e do mercado na sua concepção capitalista mais elementar, excludente e cerceadora na circulação de seus bens e produtos, e na concentração de recursos nos seus meios de produção, no caso a indústria audiovisual. Coisas essas que não aparecem na performance pública do curador e da curadora, eles também capturados pelo regime de visibilidade narcísica da economia política contemporânea. Por isso o resgate do conceito de programação,

sem prescindir do compromisso política da curadoria, contribuiria na compreensão da curadoria como trabalho, não só como plataforma discursiva de prestígio intelectual. A dimensão do trabalho dá objetividade aos impasses institucionais e materiais da atividade de um cinema como o brasileiro, tão vasto em sua diversidade como o Brasil em si. Uma diversidade distinta da virtude preconizada como slogan positivo pela indústria cultural, mas uma diversidade que não é só a variedade e beleza das diferenças, mas também é sombra, cheia de pontos cegos e contradições que desafiam uma elaboração coerente e satisfatória. Na prática curatorial há algo de profundamente decepcionante e isso tem a ver não somente com o que se escolhe e o que se deixa de fora, mas também na incapacidade de fazer a cartografia que a produção brasileira pede. Ela é sempre um desenho limitado por tempo, dinheiro, janelas de exibição, recortes temáticos, fôlego e, sem prejuízo da boa fé, critérios, que não precisam ser abstrações arbitrárias, mas ferramentas para organizar o que existe (não caçar o ideal), de arbitrar o drama da escolha. O mascaramento do trabalho de curadoria no seu conflito essencial e na sua política de trabalho, é populismo curatorial. O populismo curatorial dá mais visibilidade ao curador e à curadora do que aos filmes. Curador/curadora bons, são curadores discretos – na medida do possível que a atividade permite. Esse é o compromisso do presente e com o futuro.

Um epílogo antes dos créditos

O problema é que 2017 (que já tratamos acima, foi o ano do trauma) fez uma virada precoce da década. Compreensível. Ali entre 2016 e 2017 se interrompeu o processo democrático possível à fórceps com um golpe autoritário, fraudulento, corrupto, neoliberal, misógino, racista e homofóbico e, não menos importante (nunca esqueçamos), classista. Que continuidade seria possível? Uma continuidade naturalizaria o golpe que deixou abertas e expostas as nossas feridas? Foi programático, ainda que sem grande consciência do fato, que se voltasse atenção ao cinema lançado a partir de 2017. Talvez o debate ali tenha ganhado uma intervenção mais incisiva no cinema e se afigurou como uma *missão histórica* – uma mobilização em torno da não-conciliação eram

a tônica da mudança. E foi, de fato. Mas o trabalho histórico e conceitual das curadorias sobre a década inaugurou na verdade outra medida de juízo sobre esses anos e estabeleceu um paradigma com dificuldade de olhar mais para trás. Se a década de 2010 foi cindida pelo golpe e a partir dali inaugurou-se um outro tempo – difícil, violento, mas que chamou à responsabilidade –, perdemos parte importante do conceito de história, de seu dinamismo entre continuidades e discontinuidades, entre recuos e avanços na compreensão fragmentária de um processo para além dos traumas. É o que diz o poema de Maiakovski declamado por Dilma Rousseff – e citado lá no topo desse texto – quando de sua despedida como presidenta. Sem pessimismo e nem otimismo, infelizmente o Maiakovski citado pela presidenta ecoou menos do que seria interessante.

Referências bibliográficas

AVRITZER, Leonardo, KERCHE, Leonardo, MARONA, Marjorie (org). *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BERNARDET, Jean-Claude. “Asfixia”. *Catálogo 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes*, Belo Horizonte: Universo Produção, 2020.

BERNARDET, Jean-Claude, CANDIDO, Antonio, GALVÃO, Maria Rita, SEGALL, Maurício, XAVIER, Ismail. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. *Filme Cultura* 35 e 36. Embrafilme: 1980.

CALIL, Carlos Augusto. “O que está acontecendo no Brasil é uma estatização do cinema”. *Jornal El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/01/cultura/1485969275_045195.html Acesso: 28 de julho de 2022.

CÉSAR, A. “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Intepelações, visibilidade e reconhecimento”. *Revista Eco-Pós*, p. 101–121, 2017. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/12493.

COSTA, Tatiana Carvalho, FREITAS, Kênia, MORAES, Everlane, OLIVEIRA, Janaina. “Towards A Quilombo Cinema: An Afro-Brazilian Feminist Roundtable A conversation between Everlane Moraes, Janaína Oliveira, Kênia Freitas, and Tatiana Carvalho Costa”. *Another Gaze*. Disponível em: <https://www.anothergaze.com/towards-quilombo-cinema-afro-brazilian-roundtable/> Acessado em 29 de julho de 2022.

COSTA, Tatiana Carvalho, MATOS, Natalie, SANTOS, Vanessa. “Notas sobre curadoria em cinema negro”. Belo Horizonte: *Catálogo da semana de Cinema Negro*, 2021. p. 259

FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GOMES, Juliano. “Trinta esboços sobre uma mudança de ambiente ainda em curso”. *O Cinema brasileiro em resposta ao país 2016-2021*. Belo Horizonte: Universo produção, 2022. p. 61

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980. 115

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 13.º ed. São Paulo: Loyola, 2004.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakóvski – Antologia Poética*. São Paulo: Editora Max Limonad, 4ª. Edição, 1987.

NWABASALI, Mariana Queen. “A ‘representação-representatividade’ não irá nos salvar – Parte I: O que (não) conseguem as obras audiovisuais”. Indeterminações, 2022. Disponível em <https://indeterminacoes.com/textos/mariana-queen> Acessado em 29 de julho de 2022.

OLIVEIRA, Janaína. “Por um cinema negro feminino”. *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019 p. 37.52

PARKS, Letícia, TELLES, Flavia. “As armadilhas do liberalismo na luta das mulheres negras”. *Mulheres negras e marxismo*. São Paulo: Editora Iskra, 2021.

ROCHA, Lorena. “Carta a Juliano Gomes (ou por um cinema negro que se lance ao abismo)”. Revista Verberenas – Diálogos de cinema & cultura audiovisual por mulheres realizadoras. Vol. 7, nº 07, 2021. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/carta-a-juliano-gomes-ou-por-um-cinema-negro-que-se-lance-ao-abismo/>. Acessado em 29 de julho de 2022.

SHAMBU, G. “For a new cinephilia”. *Film Quarterly*, University of California Press, 72 (3), 2019, p. 32-34.

ENTREVISTAS

O campo da curadoria

LAÉCIO RICARDO

As entrevistas que seguem visam complementar, desdobrar e acrescentar diferentes olhares para alguns dos temas abordados nos textos anteriores, ou introduzir novas questões não contempladas. Como em todo o projeto, visamos reunir um grupo plural de participantes e utilizar o aspecto direto do formato para aprofundar e explorar outros recortes. Em termos metodológicos, adotamos um procedimento diferente daquele utilizado nas entrevistas focadas no campo da “crítica”: desta vez, as perguntas foram as mesmas e cada entrevistado(a) teve liberdade para escolher as questões que lhes pareciam pertinentes ou urgentes. O segmento se inicia com Luís Fernando Moura, curador, programador e doutorando em Comunicação (UFMG), já presente neste bloco com um belo ensaio sobre o ofício curatorial. Solicitado a também participar da entrevista, Luís topou nosso convite – suas respostas traçam um painel sensível e desmistificador (sem falsas idealizações) da prática curatorial. E, em termos estilísticos, sua escrita demarca uma interessante posição política: adota o uso do feminino como termo generalizador para observações mais abrangentes. Curadora de cinema e artes visuais, e *cartomante aos sábados*, como gosta de se definir, Rita Vênus é concisa nas

suas intervenções. A economia nas palavras, no entanto, é compensada com *insights* precisos e contundentes. Crítico e curador com um currículo extenso, e doutorando pela UFF, Eduardo Valente partilha conosco sua experiência (*Festival de Brasília, Mostra de Tiradentes, Contracampo, Cinética*), ao problematizar questões e desafios que permeiam os dois ofícios no presente. Curadora, preservacionista audiovisual e pesquisadora, Lila Foster fecha o quarteto com uma participação que concilia, em doses adequadas, o olhar analítico e a militância no cinema, sobretudo no que se refere ao campo curatorial.

ENTREVISTA

“Não é incomum que nós, curadores, descubramos a curadoria apenas enquanto se dá, por exemplo, o festival. É só quando ele termina que, digamos, temos uma visão completa do *museu*”

LUÍS FERNANDO LIRA BARROS CORREIA DE MOURA

Curador e coordenador de programação da *Janela Internacional de Cinema do Recife*, sou também chefe de Audiovisual, Arte e Tecnologia na *Fundação de Cultura Cidade do Recife/Prefeitura do Recife*, onde coordeno a programação de cinema do *Cineteatro do Parque*. Para ambiente web, desenvolvi a mostra CUIR – FILME E EXPERIMENTO – AMÉRICA LATINA (cuirfil.me) e a *plataforma fuga* (fuga.hotglue.me). Curei, ao lado de colegas, as mostras *L.A. Rebellion* e *Brasil Distópico*, entre outras. Fui programador do *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* e do *forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico*, e atualmente integro a equipe de programação do *FENDA – Festival Experimental de Artes Fílmicas*. Sou mestre em Comunicação Social – com doutorado em aberto – pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tendo ao longo do percurso desenvolvido discussão em torno de cena, dissidência e curadoria.

1) Como você definiria o trabalho da curadoria e a quem ele se destina prioritariamente? Ao potencial espectador da obra, à crítica que avaliará a programação, ao campo cinematográfico como um todo numa tentativa

de melhor tensionar suas limitações? Quais as virtudes necessárias a um(a) curador(a) e quais os defeitos inaceitáveis?

Vou começar dizendo que a curadoria tem a vocação de ser um trabalho criativo. De oferecer, a cada vez, uma percepção ou intuição diferente para quem participa de uma exibição pública, de transformar a experiência individual e coletiva com o mundo. E então respondo pelo final: a curadora precisa se perguntar sempre qual é o trabalho da curadoria, essa é sua virtude fundamental. E talvez não deva nunca achar que já sabe ou que pode definir curadoria como um campo de contornos seguros, sob pena de ter abandonado a curadoria como possibilidade de criação e passado a encará-la como estrito cumprimento de uma necessidade de grande mercado, mesmo que esteja atuando num circuito restrito. Nesse caso, a curadora passaria a responder a um programa, seu trabalho deixaria de criar... De outro modo, a vocação criativa da curadora tem como incrível possibilidade dobrar a política para, dizendo com Suely Rolnik (2018), reavivar a força e a forma das coisas. E isso é contingencial. Não há uma forma única de trabalho, por exemplo, para lidar com outra forma de mundo que, através do cinema, pode nos surpreender. Se a curadora escutar os filmes, vai perceber que cada filme tem um desafio, uma oportunidade, uma conquista a apresentar à forma mesma do seu trabalho, àquilo que determina, na lida com cada filme e cada conjunto de filmes, a natureza do seu trabalho. Tem coisas que são a base de tudo: um filme, outro filme, em telas, apresentados à esfera pública, a pessoas, que veem filmes e podem responder a eles. Essa é a essência técnica do campo. E aí, é claro, de maneira geral é preciso pesquisar, estudar. E entender, com a esperteza de quem quer um pouco mais, quais as condições materiais com que se vai poder estabelecer uma relação de interferência sensível, institucional, no ambiente social em que se atua. Que recursos se tem? Que recursos se pode conquistar e reunir? Em cada situação, as ferramentas vão variar. Com muita frequência a curadora vai ser também, em algum nível, uma produtora, uma escritora, uma negociadora inclusive de dinheiro, uma secretária e uma política, e é com isso tudo que ela vai poder experimentar uma forma. De sessão, de mostra, de festival. De um dispositivo de curadoria. Os recursos de seu experimento são transversais a todo valor que compõe a

esfera pública. Seu pensamento é louco: está equilibrando os valores de planilhas orçamentárias, de expectativas institucionais e das intuições da imagem e do som como peças cruciais de uma mesma máquina de trabalho. O trabalho da curadoria de filmes é o de, sendo necessariamente uma louca desvairada, fazer de conta que é uma diplomata, uma banqueira, uma presidenta, sob a condição de que ame filmes, que se comova verdadeiramente com as imagens e com os sons apresentados numa tela. E isso cada um deve seguramente viver de um jeito. E aí ela se dirige ao seu experimento e monta seu dispositivo de curadoria: ele vai ser instalado em meio a uma conversação que é o que faz aquilo que é o cinema, a experiência coletiva e histórica do cinema que Jacques Rancière chama de “fábula cinematográfica” (2014), que é essa história de que “existe cinema”, e não apenas “filmes”, e de que o cinema é significativo, que é algo que media e constitui nossa experiência coletiva há mais de um século. Fazem parte dessa conversação, da criação dessa fábula, público, crítica, cineastas, curadores, trabalhadores, e no instante de uma curadoria, de um filme exibido e de outro filme exibido, cada um desses atores sociais vem ao fórum o-que-é-e-o-que-pode-ser-cinema munidos com seus valores e recursos próprios no interior do campo, da vida individual e comunitária de cada um, para lançar a curadoria ao mundo como outras formas, mediadas pela experiência e elaboradas na conversação. Se essas pessoas forem surpreendidas, se aquilo puder movê-las e comovê-las, é provavelmente porque a curadora foi capaz de desbravar uma forma de trabalho contingencial àquela ocasião, naquelas condições que descobriu no próprio ato de trabalhar, aproveitando o que se dizia antes sobre seu ofício mas, antes, a despeito de, no limite, o que quer que se dissesse antes. Para chegar aí ela deve pensar muito, muitíssimo, mas não demais, porque deve viver mais do que pensar, e se permitir viver a cada vez de um jeito, diante de cada um dos filmes. Se as pessoas forem surpreendidas com aquele dispositivo, com o que a curadora pôde apresentar, após viver com os filmes, em sua engrenagem e junto a seus colegas, talvez as pessoas saiam mais inspiradas, as instituições talvez mais lindas e os filmes mais maravilhosos. A conversação talvez saia mais vigorosa, o cinema revigorado.

2) De que modo a curadoria pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a demovê-lo de certo marasmo ou estagnação, e mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades, esquivas e covardias? Neste sentido, qual a sua responsabilidade, tanto política quanto estética? Em outras palavras, quais os desafios do trabalho curatorial?

É importante perceber o que, no campo do cinema, é próprio à curadoria. A curadoria tem algumas limitações claras, e isso delimita um arcabouço material de possibilidades e um desafio particular: como medir e em que medida expressar o gesto de curadoria para que a experiência em comunidade seja significativa? Vamos considerar a situação em que a curadoria se dá publicamente, onde ela é vista e percebida. No caso das artes visuais, das curadorias para galerias e museus, ou com obras de campos expandidos, a curadoria atua materialmente com uma expografia no espaço expositivo, uma maneira de dispor obras e percursos, textos curatoriais nas paredes, indicadores obra a obra. Pode-se dizer que a forma da curadoria está ali, exposta. Nos moldes mais comuns, gerais, a que estamos acostumados, o dispositivo sala de cinema, em sentido estrito, rejeita a exposição da curadoria. A sala de cinema é, grosso modo, apenas uma caixa preta, câmara escura, com poltronas diante de uma tela. Passa apenas um filme por vez. A curadoria de cinema é, em termos tecnológicos, uma força conceitual. Como noção ela, nos parece, é relevante, no sentido político de dar valor e reconhecimento simbólico ao trabalho de exibir filmes, ao se perceber que ele é importante em termos trabalhistas e em termos artísticos. Mas como ela se traduz como evidência de um processo de pesquisa e trabalho ou, mais importante, como indicação pública de um ponto de vista? Para isto temos, primeiro, a palavra da curadora antes ou depois das sessões. Ela situa os filmes. E isso é delicado, mais uma vez: trata-se de dar uma palestra sobre cada filme a cada vez? Qual a justa medida da palavra para que o filme a partir dela se abra, e não que se feche? Ou, em que medida é interessante iluminar certos aspectos de um filme que, ora, compõe uma curadoria, para que a curadoria ganhe sentido? Para que o filme seja “melhor percebido”, o que quer que seja isso? É preciso que a curadora esteja atenta à construção da forma-curadoria no tempo, a cada vez que um novo filme, parte da programação, é exibido. Não é

incomum que nós, curadores, descobramos a curadoria apenas enquanto se dá, por exemplo, o festival. É só quando ele termina que, digamos, temos uma visão completa do “museu”, e ainda assim tendo que contar com nossas memórias passionais dos dias anteriores. É uma narrativa feita em ato coletivo que se estende ao longo dos dias. Bom, é verdade que, para além da conversa sessão a sessão, há os materiais textuais, infográficos, os percursos apresentados para o público em website, catálogo. É preciso afiar isso e na medida justa aproximar o público desses materiais. E aí a coisa começa a ficar interessante: perceber como expor o desenho, insinuar uma relação entre um filme e outro e, em alguma medida, demonstrá-la. Entre um filme numa sala e um filme em outra. Apesar da caixa preta só querer e admitir um filme por vez, obrigá-la à rima. Óbvio que um filme é autônomo, e é também uma comunidade (tanta coisa se atravessa num filme). Mas dois filmes já são uma comunidade de dois filmes (tanta coisa se atravessando em dois filmes em relação), e isso pode ser maravilhoso. Como dizem Valentina Desideri e Stefano Harney (2013), na curadoria temos a oportunidade de armar conspirações. A responsabilidade, mais uma vez, é nunca deixar de atentar mais aos filmes que às pessoas, dar algum espaço a eles antes que entenda saber o que quer que seja. Nunca deixar que um filme ajude o outro a simplesmente se assentar. Porque “estão falando da mesma coisa” e isto é “necessário”. Será? Mas filmes estritamente “falam”? Não há mais a respeito deles nessa operação monstruosa de filmar, criar e libertar um corpo luminoso, heterogêneo e duradouro? Filmes não nasceram para correr? Se soubermos atentar a um filme, ele poderá segurar as mãos de um outro, ambos se incitando a se mover mutuamente, a se mover e a se mover com eles aqueles mundos que neles se acomodam, os mundos daqueles que o realizaram, os daqueles que dele participam e os daqueles que a eles assistem. Vamos notar o que tem acontecido: cada vez mais filmes disponíveis em tantas plataformas. A mediação algorítmica ganhando espaço na paisagem pública de imagens e de sons, de filmes. Ao mesmo tempo, as histórias do cinema cada vez mais à disposição do público, e dos curadores. Há os memes, invenção contemporânea aguçada e vibrante. Há o que aprendemos com as artes visuais, com a história dos dispositivos, com as técnicas de exibição remota. Há

um chamado constante à contaminação de registros e linguagens, que habitam as mesmas telas ou se aliam em formas de fazer e perceber. Bom, estamos diante de uma oportunidade de mais uma vez explorar os dispositivos, sejam as salas de cinema ou outros, como os ambientes web e portáteis. De descobrir maravilhosas e significativas geringonças, técnicas e simbólicas, onde irrompem formas de estar, descobrir e permanecer, durar. As formas de mediação são a matéria prima da curadoria e vão abrir caminhos para a atenção e para a experiência. Para que se firmem pontos de vista sobre o mundo, pois a fábula garante a sua continuidade comum, a possibilidade de que continuemos conversando, e para que não sejam deixados estanques, para que a fábula não se torne prescrição ou meras reprodução e representação. Mais uma vez, toda sorte de valor está nas nossas mãos, sem que tenhamos posse de nada.

3) Perguntei antes sobre os desafios inerentes à prática curatorial. Se ponderarmos agora as instituições que contratam ou solicitam os serviços de curadores (Centros culturais, Secretarias de cultura, o circuito de festivais e salas de cinema segmentadas), que mudanças são necessárias nestes setores? Aqui também me refiro à prática dos editais e leis de incentivo: o que permanece engessado, carecendo de revisões? Como tornar tais mecanismos mais inclusivos?

Tenho a honesta impressão de que, ao menos no Brasil e sem deixar de falar de cinema, vivemos uma perspectiva institucional muito interessante em torno da prática curatorial. É preciso dizer que sua pergunta é boa de ser feita sempre, mas é preciso também perguntar se os pressupostos são precisos. Os mecanismos de contratação de curadores e financiamento de curadorias podem ser mais inclusivos? A resposta, me parece, será sempre sim, já que se trata de um lugar de poder. E a resposta será sim para qualquer dinâmica institucional que abrigue poucos a despeito dos muitos outros. Talvez eu não usasse a palavra “inclusivo”, quem sabe “plural”. De todo modo, a resposta será sempre sim. Mas a pergunta anterior é: “os mecanismos têm se tornado mais plurais?” Porque me parece que a resposta, hoje, é necessariamente sim. A tragédia institucional da gestão cultural em âmbito federal não foi capaz de enfraquecer uma transformação social em curso e que está

consolidada como projeto de classe: o de tornar os espaços criativos de cinema mais “inclusivos”, ou mais “plurais”. Para dar um exemplo básico e óbvio, as comissões de curadoria ou seleção de festivais há dez anos eram majoritariamente compostas por homens, e por homens brancos, para nem falar em cisgeneridade. Não é necessário visitar mais de duas equipes de festival para se assegurar de que isso já não é mais assim. Além disso, havia muito menos festivais de cinema e notadamente menos festivais financiados por dinheiro público. Pode-se dizer que, neste setor, há menos dinheiro concentrado e vários mecanismos localizados, sobretudo em uma série de municípios e estados, para financiar razoavelmente festivais pequenos, de importância local e regional, às vezes nacional, e certamente com pontos de vista distintos entre si. As leis emergenciais para a cultura pós-Covid 19, aliás, alargaram o espectro com a continuidade e a proliferação de festivais, muitos novos, sobretudo em ambiente web e em novas plataformas, alguns em 2022 ganhando formas presenciais. A política da pluralidade e da reparação é algo assimilado pelas classes artísticas e gestoras e tem mobilizado uma transformação nas curadorias num sentido geopolítico, em todas as dimensões. Está para os editais, está para as instâncias gestoras, está para os diretores e empresários do setor. Questão mais curiosa então é outra: qual o fruto material dessa transformação? Qual o fruto simbólico dessa transformação? Digo, muitos dos festivais dizem e realmente sentem que estão “mudando o mundo”. O que isto significa em termos de projeto histórico? Quer dizer: a política da pluralidade e da reparação também está na televisão, está na grande indústria de cinema e de publicidade. Está em todas as paisagens do capitalismo. De novo a pergunta, talvez mais refinada: do ponto de vista de uma política da cultura e da arte, de que modo os efeitos dos mecanismos de inclusão, que não são exclusivos deste campo, são capazes de operar cisões no modo que o capitalismo, também ele hoje com superfície midiática hiperinclusiva, opera para que possa prosperar em suas formas mais essenciais? Não estou pondo em dúvida que há coisas significativas acontecendo, mas sinto que é o momento de nos perguntarmos o quê, pois já temos uma bela história de transformações recentes, e então sejamos estratégicos, generosos e proativos diante das intuições que surjam da pergunta.

Voltamos à pergunta sobre o que é curadoria: uma vez ocupados os espaços, como empregá-los para uma transformação não apenas de uma política da estética, mas de uma estética da política? A questão com o capitalismo como força histórica é estética, é só ver como o fascismo, essencialmente feio, mobiliza tanto. É preciso operar com alguma coisa que está imediatamente aquém/além da imagem, com as forças secretas dela, com a maneira com que uma imagem mobiliza a imaginação radical e a transformação direta da materialidade. Como fazer isso? De muitas maneiras, provavelmente. Entre nós, experimentando com esse espaço de trabalho e de poder. Nosso problema não é mais institucional, pois as instituições estão sempre erradas e, ao mesmo tempo, são fundamentais. É uma alegria que nosso problema possa ser simbólico e material.

4) Se considerarmos que o trabalho curatorial implica em conferir visibilidade ou invisibilidade, gostaria que você abordasse o seguinte tema: a curadoria como possibilidade de reparação de apagamentos históricos e de revisão na historiografia de uma prática artística.

Isso é muito interessante, importante e especial, sobretudo se a gente endereça a pergunta aos dias atuais: “como as curadorias têm reparado apagamentos históricos e revisado a historiografia da prática do cinema?” Ressituo a nossa conversa no ambiente do cinema, ainda que possamos perceber claras similaridades entre processos de revisão no espaço do cinema e nos de outras práticas artísticas. Por um lado, as demandas por reconfiguração do presente mudam a configuração dos espaços institucionais, como a gente dizia. Estou falando: espaço, recurso e visibilidade a festivais menos brancos e cismasculinos, a criações menos brancas e cismasculinas, a uma pluralidade de visões e experiências. E aí há algo que é outra demanda histórica, que vem junto e também, pode-se dizer, é um efeito da primeira transformação: onde estão as outras histórias do cinema? Veja só, como curadores de cinema temos quatro grandes desafios (estou tentando apresentar como me surge): o primeiro é a ignorância do problema. Contarmos a história do cinema como a história contada na bibliografia mais canônica do cinema (branco, do norte global) e isto estaria resolvido. De maneira geral ou superficial, como comunidade, superamos essa limitação, foi assimilado

que há histórias não contadas ou pouco conhecidas. Tem o segundo desafio: que outras histórias há a se contar? É preciso estudar, dialogar e investir nessa busca, como comunidade. E a atenção ativa à rede é muito importante, já que uma curadoria mostra à outra que há um episódio da história do cinema que desconhecíamos, junto ao trabalho dos críticos e dos historiadores. Tem o terceiro desafio, e esse é particularmente complicado: ainda que saibamos de artistas, de movimentos, de filmes a descobrir coletivamente, como acessá-los? Muitas vezes em meu trabalho, em inúmeras edições no Janela de Cinema, queríamos exibir certos filmes de diretoras brancas ou diretoras e diretores não brancos, em particular negros, que pudemos descobrir que tinham obras a se descobrir e redescobrir, para com frequência, e depois de busca não das mais simples, que as cópias quando melhor eram caríssimas, e quando pior os filmes não tinham cópias para cinema ou cópias apenas em película (quase sempre de cópias de preservação) ou vídeo analógico, o que é um complicador técnico e financeiro em muitos sentidos – por ser caro de transporte e exibição, delicado e muito específico de manuseio e às vezes inviável de exibição por ausência de requisitos por parte das salas de cinema a que temos acesso no Brasil, no Recife. Veja só um exemplo concreto do que estou falando: a Universidade da Califórnia em Los Angeles restaurou, apenas em 2011, aquele conjunto de filmes cunhado de L.A. Rebellion, realizados por estudantes de cinema negros, de gerações dos anos 1960 a 1980, a partir de uma política de inclusão que surgira na universidade naquele momento, dedicada a alunas e alunos negros, latinos, indígenas e asiáticos. Bom, esse conjunto estava sendo revisto, inclusive em vasto catálogo, como um cinema novo negro, alguma coisa especial, muito singular, que descobrimos ser muito vigorosa, e muito pouco vista, com a maior parte dos filmes pouquíssimo vistos ou acessíveis. Eu estava com meu amigo e colega Victor Guimarães no festival Cinéma du Réel, em Paris, quando vimos sessões de alguns desses filmes e imediatamente ficamos alucinados, começamos a trabalhar na vinda de um recorte do conjunto para o Brasil, para o Janela. Acabou que, na sequência, o conjunto foi a Londres e depois, graças a esse encontro, ao Recife. Foi necessário um imenso investimento de produção e de recursos por parte do Janela, num momento em

que o festival tinha um pouco mais de dinheiro, já que a Petrobras ainda patrocinava festivais de cinema. Mas o Recife, o que não é incomum no país, não tinha cinema habilitado para exibir cópias de preservação em 35mm, e arquivos e cinematecas têm protocolos estritos para cópias de preservação. Tivemos de procurar outras cópias, digitalizadas, de outros deles, em distribuidoras independentes, em arquivos outros, tendo inevitavelmente que eliminar alguns dos filmes da lista (graças à nossa pesquisa junto a distribuidores e à produção comprometida, poucos deles). Conseguimos negociar com a UCLA a exibição de filmes em 16mm contanto que os rolos fossem exibidos separadamente, e que fizéssemos intervalos entre a projeção de cada um deles (as sessões foram incríveis). Tivemos que encontrar um projetor 16mm na cidade, revisá-lo, contratar um projetorista específico. Se a L.A. Rebellion foi um acontecimento no Recife, e depois em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, percebe-se que foi a mostra mais difícil que já fizemos, mesmo que pudéssemos contar com um privilégio institucional, o dos filmes terem sido restaurados e bem apresentados pela UCLA (pesquisa em rede, cópias existentes), e com um outro, pessoal, de estar em território europeu para tê-los percebido. Eu tinha feito questão de reunir uma relativa merreca de dinheiro, sou honesto sobre isso, para ir a Paris enquanto dava um jeito de ter uma estadia de três meses em Berlim com cachê do Janela anterior e apoio em viagem do Centro Cultural Brasil Alemanha para ir à Berlinale, via Janela. Assim pude conhecer alguns dos filmes. Na sequência, foi necessário uma aposta e um investimento grande do Janela, honestamente mais do que se podia fazer em reais. Todo o trâmite com as cópias em 16mm foi caríssimo, e a alfândega brasileira era um entrave que demandou justa esperteza no transporte. Quase todos os filmes tiveram de ser traduzidos, boa parte de ouvido. Nada foi exatamente simples. “Recontar” essa história demandava ali uma mobilização de recursos pessoais, financeiros, institucionais, bem grande. E aí, enfim, aparece o quarto desafio como curadora de cinema nesse projeto de recontar histórias e desvendar histórias: embora muitos desses filmes fossem arrebatadores de imediato, é sempre preciso mobilizar a comunidade para que a recepção de filmes “apagados pela história” seja efetivamente vista pela comunidade, sobretudo pela comunidade

crítica e pesquisadora capaz de articular ferramentas críticas para assentar esses filmes nas histórias, “reacendê-los na história”, criar resposta para o Google e ideias para a conversa crítica. É preciso, muitas vezes, engajar a comunidade em desbravar e firmar outras ferramentas, já que cada história, me parece, pede suas ferramentas próprias. Ali tivemos um momento feliz com isso. Já tivemos outros. Alguns problemas: até onde isso vai? Isso é capaz de se firmar como contação da história? Que alegria ver, a partir daí, filmes da L.A. Rebellion em ementas de graduação, de cursos diversos. As legendas que fizemos passaram a circular com cópias domésticas, acessíveis, a partir de DVDs, que por sua vez passaram a circular mais nas redes de cinefilia, destacadamente em âmbitos de formação e discussão. No fim das contas, é preciso perguntar: de quais instituições precisamos para esse esforço diante das histórias do cinema? Como cativar e cultivar as instituições diante desses projetos historiográficos? Como, em particular, revisar as histórias do cinema brasileiro? No último Janela, em 2022, eu, Lorena Rocha e Rita Vênus resolvemos visitar filmes do cinema brasileiro sob o ponto de vista de uma identidade nacional modulada pela criação de atores e atrizes negras, na mostra que batizamos Ladrões de Cinema, tomando o título do filme de Fernando Coni Campos (1977), exibido na mostra. Nossa lista preliminar continha dezenas de filmes. Buscamos todos os principais arquivos do Brasil, e pouquíssimos estavam acessíveis. A lista, que tinha de encolher, encolheu primeiro por limitações práticas incontornáveis. Fizemos uma mostra concisa, e linda, mas não nos contentamos com o que estava, de antemão, disponível e disponibilizado. Para chegar aonde queríamos, mais uma vez exploramos os recursos do festival, ainda mais limitados, e o festival se prontificou a investir na criação de uma cópia nova, em DCP 4K, para *A rainha diaba* (1973), de Antonio Carlos da Fontoura, com Milton Gonçalves. Abriu-se uma articulação, inclusive com divisão de investimentos financeiros, entre instituições – Janela, Cinelimites, Link Digital, as financiadoras, que contaram com cooperação de Mapa Filmes, Arquivo Nacional, CTAv, Antonio Carlos da Fontoura, e com trabalho de supervisão da arquivista Débora Butruce. Veja só: para contarmos qualquer história outra e sobretudo para contarmos nossas outras histórias, nossas

próprias, precisamos agir em rede, enfática e decididamente, e articular parcerias internas e externas. A política não para e ela pode ser incrível. A curadora, em sua forma mais transformadora, não é só uma sonhadora. E talvez precisemos investir, a cada vez, em alternativas para que as histórias dos cinemas do Sul possam ser redescobertas, reposicionadas em comunidade e na prática historiográfica. Enquanto isso, contar com as instituições ricas do Norte e quem sabe nos alimentar delas também. Mas nunca nos bastar ali.

5) Ao longo das disciplinas que motivaram o livro, percebi na fala de muitos convidados um certo apreço e primazia da curadoria, uma valorização inclusive acima do ofício da crítica. A partir disso, pergunto: no campo do cinema, haveria hoje uma valorização demasiada da atividade curatorial e até certo modismo? Algo que suscitaria vaidades, por exemplo? Se houver, resumo a pergunta à seguinte provocação: quem perde quando o curador almeja aparecer mais do que o trabalho curatorial em si?

Começo aproveitando para fazer a mea-culpa de não ter podido responder todas as boas e abrangentes perguntas, tendo suprimido três delas. Há questões práticas, sobre processos vividos no interior dos festivais, sobre as quais gostaria de me pôr à disposição para conversar sempre, mas que não consigo responder agora, pois parece que preciso de páginas. Então vamos aos poucos. Dito isso, não quero deixar de tentar responder a essa aqui. Primeiro, é preciso dizer que no Brasil não se sobrevive de curadoria de festivais. No hemisfério norte, conheço pessoas que pagam suas contas do ano inteiro com seus cachês de programação de festival. No Brasil, há programadores de cinema com salários, graças a muito investimento político para que salas de cinema existam, falo em especial das chamadas salas “alternativas”, e por outro lado há curadores de festival com muito trabalho e cachês que pagam contas de um, dois, três, quatro meses, para quem vive com dois, três, quatro salários, seguramente fazendo outros trabalhos, graças às políticas de editais e, aqui e ali, a produtores extremamente talentosos. Para começarmos a pensar no “prestígio” do curador de cinema partindo daí. De todo modo, se há uma diferença entre “programador”

e “curador”, como você perguntava em outro lugar, e que em certos quesitos terminológicos pode ser também uma bobagem essencialista, é uma diferença de postura em termos de pesquisa, de inquietação criativa, quem sabe política. Fazemos a diferença apenas para apostar no sentido propositivo da “curadoria”, como dizíamos. Desse trabalho de pesquisa, que na sua forma mais vigorosa é também um trabalho de produção e articulação que não deve se cansar (e “programadores” têm sempre muito trabalho). Bom, é difícil responder à sua última pergunta do jeito que está posta, embora ela pareça estar bem posta. Eu vou para a linguagem justa e depois para a linguagem justamente baixa, lançando apenas hipóteses: curadoria faz imagem, faz o acontecimento imediato em espaço público, o que em termos é diferente do que faz a crítica. Curadoria é “instagramável” (o palco, a sala). Os corpos que fazem curadoria estão em evidência. Os da crítica também, mas quem lê os textos? Qual o poder da crítica sobre o espaço público, ao menos da maneira que a mediação imagética dos algoritmos atribui poder? (É um problema importante para a crítica, e ela tem sempre discutido isso. Para começar, em sua forma convencional a crítica não costuma escrever em três versos publicáveis em uma imagem no Instagram). O público quer ver o corpo que faz curadoria. E a curadora pega um filme e exhibe pra “x” pessoas numa sala, e isso é um poder grande, é um poder arquitetônico. Sim, curadoria está na moda, curadoria é uma palavra-chave para tempos de Instagram: escolha de imagem por um corpo que é imagem. Por, quem sabe, uma personalidade de twitter. Por isso é importante ter muito cuidado. Tudo aquilo que eu dizia. Não cuidado no sentido de timidez. Cuidado no sentido de responsabilidade e de estratégia. É para se aproveitar também, pois o mundo nos dá muito poucos recursos e, às vezes, apesar de tudo, estamos fazendo um trabalho legal, inspirado, verdadeiro e comprometido, quem sabe animado, e a gente quer vestir uma roupa bonita e comer uma coisinha boa. Tem algo complicado em tempo de influenciadores: quando o curador aparece demais, a curadoria aparece mais. Sim, é verdade, em termos é importante que o que fazemos seja instagramável para que o que se faz exista. É um problema geral, de todas as sortes de trabalho na contemporaneidade. Que nó. Que nó ideológico, para quem acredita em imagem, ter que lidar com

esse umbral do capitalismo, com a imagem como função, com a imagem que o algoritmo espera. Nosso presente está tomado por esses casos de muita exposição, e eles dão exposição ao trabalho dos superexpostos, bons de rede, que muitas vezes são uns boyzinho branco (e por vezes eles são espertos, incríveis!). Atualmente, tem outros tipos de maior visibilidade ainda, e isso é provavelmente uma conquista histórica, no entanto operada pelo próprio capitalismo. Há perguntas abertas que exploram a sua própria pergunta: a lógica de visibilidade da curadoria via visibilidade da curadora diminui, enfraquece ou desfaz a possibilidade da curadoria transformar a materialidade das mediações? Uma curadora que aparece muito, não importa quem seja (ou importa?), é essencialmente uma capitalista? São perguntas pertinentes, eu percebo, e provavelmente a tensão que elas criam é melhor. Precisamos lembrar que nossa atuação nas redes de visibilidade por vezes pode entrar em contradição com a abordagem discursiva que fazemos da política das imagens, e mesmo com nosso trabalho criativo como curadores, ou como críticos. Aqui filme e a imagem em sua forma crítica, vanguardista ou disruptiva, enquanto ali concessão conveniente para pura “publi”, entrega do nosso fazer à capitalização do visível. Outra pergunta, nesse sentido, a fazemos: curadoria que faz coisas é aquela que necessariamente aparece para mais pessoas? Qual o sentido de haver uma multidão em torno de uma curadoria? Talvez a medida justa para que a coletividade tenha vivido uma experiência, não? Em cinema, uma sala cheia é muito bom, talvez seja a medida justa. Pode ser significativo. Uma sala envolvida, ainda que não tão cheia, é outro critério (sobretudo para um cinema imenso como o São Luiz, no Recife). Ou uma sessão que tenha rendido repercussões interessadas na crítica? Alguns acham que o resultado de uma boa curadoria é “um bom debate” (no mínimo, é uma boa clínica coletiva entre semelhantes que ocorreu ali; eu tenho dúvidas sobre a maravilha disso, embora tenha participado de debates que transformaram a minha vida). E um post viral, que comunica uma curadoria? A curadoria deu certo porque teve “x” curtidas? E uma ida ao cinema, à galeria, porque é desejado ser visto ali? Estar no cinema cheio de gente bonita é cool. Criar um evento é fazer algo no mundo, e para isso parece que precisamos do Instagram. De todo modo, participar dos festivais ou

circuitos de exibição, como quer que seja, tem a ver com participar de um regime de visibilidade. É uma boa questão, a dúvida sobre como se dá a relação e o que implica a relação entre a celebridade da curadora e o modo da relação pública com a curadoria, e também os sentidos políticos endereçados à imagem no conjunto de ações implicados na construção de um evento curatorial. Não devo me arriscar a falar dos outros ambientes artísticos nesta conversa, pois acredito que haja importantes diferenças de valor em jogo. No Brasil, pelo menos no campo do cinema, estamos todos, com alguma dificuldade, tentando pagar nossas contas e, no melhor dos mundos, criar acontecimentos públicos significativos e, ainda, quem sabe um dia, juntar um dinheirinho.

Referências

DESIDERI, Valentina; HARNEY, Stefano. A conspiracy without a plot. In: *The curatorial: a philosophy of curating*. Londres: Bloomsbury, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ENTREVISTA

“O recorte identitário sempre esteve presente no circuito do cinema, e sempre foi, repito, branco, cisgênero e masculino. Assim, vejo as mudanças que têm ocorrido como um abalo sísmico fundamental”

RITA VÊNUS CORDEIRO VIEIRA

Sou curadora de artes visuais e de cinema. Minha pesquisa se debruça sobre os aspectos oraculares das imagens diurnas, noturnas e dos mapas. Também sou curadora do *Festival Janela Internacional de Cinema do Recife* (2022) e assistente de curadoria da *Oficina Francisco Brennand* desde 2021. Sou membra da comissão de seleção brasileira do *FestCurtasBH* desde 2021 e fui assistente de curadoria da *Residência Belojardim*, no agreste de Pernambuco (2017-2018). Aos sábados, sou cartomante.

1) Como você definiria o trabalho da curadoria e a quem ele se destina prioritariamente? Ao eventual espectador da obra, à crítica que avaliará a programação, ao campo cinematográfico como um todo numa tentativa de melhor tensionar suas limitações? Quais as virtudes necessárias a um(a) curador(a) e quais os defeitos inaceitáveis?

Como já escrevi em um outro momento, para mim as imagens agitam, esmorecem, paralisam, convulsionam, amolecem, esquentam os corpos numa plateia. Para mim, um critério fundamental ao juntar filmes, ao

realizar uma curadoria, é entender esse desenho de movimentação sutil, de manipulação de energia. Penso que programar filmes no interior de uma mostra é antes de tudo desenhar esse movimento.

2) Como você pondera o processo de formação de um(a) curador(a)? O que é imprescindível neste percurso? Deve o(a) aspirante buscar ou se inclinar para quais disciplinas e experiências?

Penso que há muitos tipos de pesquisa e prática em curadoria, o que abre portas para muitas possibilidades de formação e interesse. No meu caso, vim de uma formação superior na área da Museologia e o meu pensamento dentro do campo sempre envolveu um interesse no cruzamento entre os saberes do teatro, da dança, do cinema e das artes visuais, por exemplo.

3) De que modo a curadoria pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a removê-lo de certo marasmo ou estagnação, e mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades e esquivas? Qual a sua responsabilidade neste sentido, tanto política quanto estética? Em outras palavras, quais os desafios do trabalho curatorial?

Eu gostaria de pensar num movimento oposto: acho que o campo artístico é que precisa intervir no marasmo curatorial. E penso ser justamente esse o desafio do trabalho curatorial, aprender com os filmes, nadar mais junto com eles.

4) Os últimos cinco anos testemunharam algumas mudanças e a intensificação de certos debates na prática cinematográfica brasileira, impulsionados pela crítica e pela curadoria. Cito como exemplos o questionamento de uma hegemonia masculina branca na condução dos principais ofícios no campo da realização e também à frente dos cargos burocráticos de relevo; e a demanda por uma produção mais plural e descentralizada, capaz de possibilitar a grupos outrora minoritários serem os autores das suas próprias narrativas (mulheres, pessoas LGBTQIA+, população negra e indígena). Para alguns, tais mudanças, embora tenham promovido uma politização necessária e estimulado a revisão de

desigualdades históricas, também teriam negligenciado o debate estético em benefício das chamadas pautas identitárias (termo que emprego com cautela). Você concorda ou não com este balanço? Como você acompanhou tais discussões e reconfigurações no cinema brasileiro? Nossa curadoria se posicionou à altura dos desafios acima expostos?

É preciso nomear o “para alguns” da pergunta aqui. Afirmar que a entrada das “pautas identitárias” na atividade curatorial negligenciou o debate estético no campo da arte é estratégia cisgênero, branca e masculina, que supõe uma separação da prática e do pensamento sobre cinema. Afinal, o recorte identitário sempre esteve presente no circuito de cinema, e sempre foi, repito, branco, cisgênero e masculino. Assim, vejo as mudanças que têm ocorrido, na verdade, como um abalo sísmico fundamental.

5) Perguntei antes sobre os desafios inerentes à prática curatorial. Se ponderarmos agora as instituições que contratam ou solicitam os serviços de curadores (Centros culturais, Secretarias de cultura, o circuito de festivais e salas de cinema segmentadas), que mudanças são necessárias nestes setores? Aqui também me refiro à prática dos editais e leis de incentivo: o que permanece engessado, carecendo de revisões? Como tornar tais mecanismos mais inclusivos?

É preciso que as mudanças ocorram em todas as frentes. Eu também atuo no ambiente institucional de arte e entendo que a formação de uma equipe com olhares, vivências e habilidades plurais, não hegemônicas, seja imprescindível para uma revisão de tudo aquilo que se herdou no modo de se constituir uma instituição ou de pensar a arte historicamente.

6) Os festivais costumam ter uma certa identidade. Neste sentido, como é o embate entre a personalidade do(a) curador(a) e a identidade do festival? Como negociar aberturas e brechas?

Todo trabalho é construído em coletividade. Penso que o desafio do trabalho em festivais é colocar a equação dos interesses e afinidades na

mesa, mas não necessariamente eliminando as diferenças ou buscando soluções fáceis.

7) Por falar em filmes e programação, a tarefa da curadoria me parece envolver também delicadeza, generosidade, já que envolve triagem e posterior exclusão. Assim, como lidar com os filmes que chegam (espécie de dádiva artística), mas que serão necessariamente submetidos ao escrutínio e à seleção? Como lidar também de forma digna com os filmes excluídos, sem apagá-los digamos?

Há filmes muito bons que, ao final de um trabalho de curadoria e desenho de programação, acabam não encontrando seu lugar numa mostra. Simplesmente acontece.

ENTREVISTA

“O trabalho da curadoria se destina a cumprir uma função necessária num mundo que produz mais obras do que há espaço para exibi-las. Assim, antes de falar de conceitos ou de programas, há que se lembrar disso: ela atende uma imposição e um contexto prático”

EDUARDO NOVELLI VALENTE

Sou formado em cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), tenho mestrado em Comunicação pela USP e sou doutorando em Cinema pela UFF, onde desenvolvo tese sobre o uso dos festivais de cinema como ferramenta de política pública de internacionalização de um cinema nacional. Entre 1998-2005, fiz parte da *Contracampo*, como redator e um dos seus editores; depois fundei a *Cinética* junto com outras pessoas, onde também fui editor (de 2006 a 2011). Escrevi textos para outros locais de forma intermitente, como alguns jornais (*Folha*, *Estadão*, *Jornal do Brasil*) e revistas como a *Paisá*. E publiquei também ensaios para catálogos de mostras e seminários. Paralelamente, trabalho em festivais de cinema nas mais diversas funções desde 1996, tendo sido um dos coordenadores do *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (de 1996 a 2002); integrei ainda as comissões de seleção de mais de uma dezena de eventos, dentre os quais o *Festival do Rio*, a *Mostra de Tiradentes*, o *Festival de Curtas de BH e de SP*. Mais recentemente, fui diretor artístico do *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, entre 2016 e 2018, e desde 2017, faço parte da comissão de seleção do *Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba*. Desde esse ano, também

ocupo a função de delegado do *Festival de Berlim* no Brasil. Idealizei ainda mostras retrospectivas da produção contemporânea brasileira que aconteceram no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em 2001 (voltada à produção dos anos de 1990) e 2011 (sobre os anos 2000), e online em 2021 (sobre os anos 2010).

1) Para quem escreve o crítico? Para um leitor e eventual espectador da obra, para o diretor, para outro crítico, para si numa tentativa de melhor elaborar o seu entendimento do filme? Como a tarefa da escrita surge na sua prática – é um trabalho de fácil elaboração ou algo que exige depuração e até algum sofrimento? As ideias despontam já na sessão ou você precisa deixar suas impressões amadurecerem? Você toma notas e reflete pausadamente ou o texto flui num processo natural?

Não existe uma resposta única porque não existe só um tipo de crítico. Cada crítico escreve por motivos diferentes, dos mais pragmáticos aos mais pessoais. De maneira geral, eu sempre escrevi como forma de continuar um diálogo sobre/a partir dos filmes, e esse diálogo poderia ser com várias pessoas diferentes em momentos diferentes. Esse “outro” com quem se fala é a princípio uma abstração, mas pode se tornar alguém bem prático de várias maneiras. Da mesma forma, o processo de escrita pode variar com as circunstâncias e texto demandado: da urgência da cobertura diária de um festival com inúmeros filmes vistos num dia até um texto mais ensaístico e com um maior tempo de elaboração sobre uma obra mais longa ou mais antiga. Mas não existe uma forma só de escrever, mesmo para uma mesma pessoa. Em geral, porém, eu tomo sim notas durante a sessão, que ficam mais como uma lembrança ou um guia, mas não as acesso tanto enquanto escrevo. Por índole pessoal, eu costumo escrever de maneira rápida, e prefiro meu texto quando sai assim do que quando se torna um longo processo de elaboração. Não me considero mais exatamente um crítico (porque entendo que o crítico se faz inclusive da constância do exercício e eu já não me dedico a este como antes), mas era dessa maneira que eu preferia escrever.

2) *O que é imprescindível a um bom texto crítico? Quais as virtudes necessárias a um crítico e quais os defeitos inaceitáveis?*

De novo (desculpa se me repetirei nisso algumas vezes), mas duvido das fórmulas prontas em resposta a isso. Cada crítico é um crítico, e suas virtudes e defeitos variam, podendo ser que aquilo que num deles pareça algo positivo, no outro não o seja. Assim como isso vale para os artistas e os cineastas, vale para os críticos. O que considero imprescindível, porém, ao menos para que eu me interesse por lê-lo, é a articulação de um ponto de vista, a capacidade de nos fazer ver alguma coisa na obra que outros não fariam daquela mesma forma. A partir disso, cabe muita coisa em termos de forma, estilo, conteúdo, etc. Nesse sentido, o contrário é verdade: o único defeito realmente inaceitável, a meu ver, é a falta desse ponto de vista. Os outros, são contornáveis.

3) *Com a expansão da internet e a redução na venda dos jornais impressos, a crítica de cinema dos cadernos culturais parece atualmente exaurida. Em contrapartida, no início dos anos 2000, algumas revistas de cunho ensaístico renovaram o ofício no Brasil ao produzir textos mais densos e elaborados, e também não dependentes do “cardápio exibidor” (ou seja, tais revistas articulavam pautas próprias). Já na última década, a crítica parece ter encontrado em formatos como o podcast e em plataformas como YouTube um novo abrigo. Como você observa essa transição, o contexto de emergência das revistas ensaísticas no Brasil e a ascensão de conteúdos mais focados no manuseio de signos audiovisuais do que no exercício da escrita? Sobre o tema, e com certa regularidade, alguns alunos apontam duas posições em sala de aula: tendem a considerar que revistas como Contracampo e Cinética (sobretudo a última), em suas abordagens intelectualizadas dos filmes, produziram textos relativamente herméticos e que tendem a afastar o leitor mediano, em vez de aproximá-lo; por outro lado, também apontam que, em muitos canais do YouTube, o crítico parece ceder lugar à figura do entertainer (alguém mais seduzido pelo anzol monetário e a contabilidade de internautas inscritos no canal do que interessado em provocar e informar o espectador cinéfilo).*

Como estive muito inserido nesse processo de consolidação das duas revistas que você cita especificamente, prefiro não me ater muito a elas e a esse contexto, porque a meu ver seria mais interessante ouvir a avaliação de quem as lia ou via de fora. O que posso dizer apenas é que nenhuma delas tinha um programa único e apresentava um só tipo de crítica: ao contrário, havia múltiplos redatores nessas revistas, donos de estilo absolutamente diferentes. Assim, era possível adorar ler alguns e detestar outros e vice-versa, dependendo de quem os lia. Acho que as generalizações, nesse sentido, são geralmente fruto ou de uma leitura transversal ligeira ou de um desconhecimento mesmo. Como conhecia muito por dentro as pessoas e os textos publicados ali, não consigo me identificar com essa visão mais totalizante. Sobre o universo do YouTube, consumo muito pouco do mesmo, então não me sinto capacitado a falar. Creio que pode ser muito interessante sim, para quem goste desse formato, que não é o meu caso. Mas eu não gostar de assistir vídeos de crítica – não é um impedimento a eles como forma, só um espelho do meus hábitos pessoais mesmo.

4) De que modo a crítica pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a demovê-lo de certo marasmo ou estagnação, ou mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades, esquivas e covardias? Qual a sua responsabilidade neste sentido, tanto política quanto estética? Penso aqui logicamente no caso brasileiro, mas a resposta pode se expandir para um cenário mais amplo.

Acho que a crítica não precisa ser escrita com esse objetivo, mas se ela for boa (no sentido de ser capaz de tocar e ampliar o repertório e o interesse de quem a lê) sempre poderá potencialmente atingir esse resultado. Mas, de novo, para mim a crítica é antes de tudo diálogo, e mais do que almejar uma missão maior, seja ela política ou estética (o que a meu ver implicaria em se colocar num local superior), deve-se buscar ampliar essas conversas. Fazendo isso, tudo pode acontecer. Inclusive nada.

5) Os últimos cinco anos testemunharam algumas mudanças e a intensificação de certos debates na prática cinematográfica brasileira, em

parte impulsionadas pela crítica. Cito como exemplos: o questionamento de uma hegemonia masculina branca na condução dos principais ofícios no campo da realização, da difusão e da avaliação, e também à frente dos cargos burocráticos de relevo; e a demanda por uma produção mais plural e descentralizada, capaz de possibilitar a grupos outrora minoritários serem os autores das suas próprias narrativas (mulheres, pessoas LGBTQIA+, população negra e indígena). Para alguns, tais mudanças, embora tenham promovido uma politização necessária e estimulado a revisão de desigualdades históricas, também teriam negligenciado o debate estético em benefício das chamadas pautas identitárias (termo que emprego com cautela). Você concorda com este balanço? Como você acompanhou tais discussões e reconfigurações no cinema brasileiro? Nossa crítica se posicionou à altura dos desafios acima expostos?

Não acredito nessa instituição generalista, “a nossa crítica”. Alguns críticos e críticas fizeram tudo isso muito bem, produzindo textos e discussões de qualidade, outros não. A crítica é sabidamente uma área do cinema em que, em especial as vozes masculinas, se fizeram ouvir em quantidade muito maior ao longo dos anos, e poder ouvir outras vozes é algo mais do que urgente: é necessário. Isso não precisa ser uma pauta nem uma campanha; isso precisa ser uma prática, simplesmente. Poder atingir uma diversidade de expressões sempre será melhor e essencial, e quando isso acontecer haverá vozes relevantes e outras não tanto, como sempre foi o caso nas configurações anteriores. Caberá aos leitores em geral, do nosso tempo e do futuro, dar a devida importância e repercussão a cada uma delas.

6) Como você definiria o trabalho da curadoria e a quem ele se destina prioritariamente? Ao potencial espectador da obra, à crítica que avaliará a programação, ao campo cinematográfico como um todo numa tentativa de melhor tensionar suas limitações?

O trabalho da curadoria se destina a cumprir uma função necessária num mundo que produz mais obras do que há espaço em todos os lugares para exibi-las. Antes de falar de conceitos ou de programas (políticos ou que tais), há que se lembrar disso: ela atende uma necessidade,

uma imposição e um contexto prático. A partir disso é que se desenha o resto das questões e não previamente. Então, antes de ser um jogo de poder ou afins, a curadoria e a programação constituem um ofício, um trabalho, uma parte de uma longa corrente que depende de e demanda profissionais para cumprir inúmeras tarefas, desde a idealização de um filme até sua chegada ao espectador, seja onde este estiver. A curadoria é um tijolo a mais nessa construção ampla.

7) Como você avalia o processo de formação de um(a) curador(a)? O que é imprescindível neste percurso? Deve o(a) aspirante buscar ou se inclinar para quais disciplinas e experiências? E, considerando o ofício, quais os principais desafios inerentes ao trabalho curatorial?

Existem demandas diferentes para trabalhos distintos. Fazer curadoria ou programação não é um ofício único, e se você trabalha num grande festival ou numa instituição cultural, ou num canal de televisão ou como um propositor independente de obras e mostras, cada um deles te pedirá saberes e práticas bastante distintos. Acredito que o imprescindível é gostar de assistir filmes e conseguir pensar a conexão entre obras distintas para um público específico (daquele evento ou espaço onde você trabalha). Parece uma resposta simples, mas cada uma delas implica numa série de capacidades bem mais complexas.

8) Perguntei antes sobre os desafios relativos à prática curatorial. No entanto, se ponderarmos as instituições que solicitam os serviços de curadores (Centros culturais, Secretarias de cultura, o circuito de festivais e as salas de cinema segmentadas, por exemplo), que mudanças deveriam ser implementadas por estes setores para viabilizar o bom desempenho deste profissional? Aqui também me refiro à engrenagem burocrática, à prática dos editais e leis de incentivo: o que permanece engessado, carecendo de revisões? Como tornar tais mecanismos mais funcionais e inclusivos, em vez de morosos e excludentes?

Me repito novamente: não existe uma resposta única e cada situação é bem distinta. Via de regra, porém, creio que quando sou procurado para qualquer trabalho, eu me foco principalmente em dois pontos: paga-

mento justo para uma função que demanda uma especialização como tantas outras no nosso setor; e tempo de trabalho condizente com a missão específica de cada projeto. Um deles sem o outro não é factível de qualquer forma, é preciso dispor das duas condições simultaneamente. As questões mais amplas que você propõe na pergunta, essas acho difícil responder assim, de maneira generalista. Cada mecanismo e instituição pede e precisa de respostas distintas e localizadas.

9) Os festivais costumam ter uma certa identidade. Neste sentido, como é o embate entre a personalidade do(a) curador(a) e a identidade do festival? Como negociar aberturas e brechas? Contudo, além dos festivais, muitos curadores(as) organizam mostras dedicadas a uma filmografia ou temática específica, algo mais retrospectivo. Se ponderarmos uma e outra atividade, em termos de curadoria, os desafios são semelhantes? O que exige mais do(a) profissional?

Não acho que nenhuma das modalidades citadas exige mais, exatamente, do curador. Creio que elas exigem coisas específicas, de formas diferentes. Via de regra é o que eu acho da diferença entre um curador (aquele que faz propostas curatoriais independentes de uma demanda/universo específico) e um programador (que tem a função de, a partir de um universo específico de inscritos, selecionar uma determinada quantidade de trabalhos para um evento com características pré-estabelecidas). Claro, é uma diferenciação que pessoas distintas podem fazer de outras formas, mas é como eu as vejo. E, dentro desse ofício, as pessoas podem se interessar por fazer as duas coisas ou se especializarem em uma ou a outra. Quanto à primeira questão, acho que se houver um embate entre a personalidade do profissional e a identidade de um evento, essa foi uma má escolha de ambas as partes. O que deve sempre existir é o desejo de levar o evento a descobrir novas potencialidades, além de conseguir manter essa identidade, que pode sempre ser mutável. Isso não implica num embate, mas sim num processo constante de evolução de ambas as partes. Sem isso, nem o evento nem o profissional estarão cumprindo suas missões.

10) Quais as diferenças entre realizar uma curadoria e definir uma programação? São atividades complementares, mas não exatamente iguais. Ao formular um programa, penso que a tarefa da curadoria talvez seja a de propor constelações ou atravessamentos entre as obras que constituirão um bloco específico. No seu caso, como se dá a percepção deste diálogo ou convergência entre os filmes? Algum critério se impõe na definição do programa (o perfil do festival; as demandas políticas do presente; o embate é travado unicamente com as obras)?

Me repito de novo: não existe uma resposta em abstrato. Existe uma resposta específica para cada profissional e para cada missão/evento em que ele está envolvido. A cada um deles essa gradação será distinta, e cabe entender isso da maneira mais exata para cada oportunidade. Da minha parte, o que posso dizer é que tenho muito pouco ou nenhum interesse em fazer um trabalho de curadoria ou programação sozinho. Para mim, o maior prazer do trabalho é seu aspecto de grupo ou coletivo. Em todos os trabalhos que fiz e faço, é na troca com meus colegas de equipe e de trabalho que tudo faz mais sentido, e onde conseguimos reproduzir internamente aquela dinâmica que está na ponta de qualquer evento, que é saber que os filmes chegam de maneira diferente a pessoas distintas. Nenhuma programação de festival que fiz com uma equipe seria igual a que eu poderia ter proposto sozinho, e todas as vezes o resultado do trabalho coletivo foi muito melhor e mais interessante do que seria no caso de uma missão individual.

11) Por falar em filmes e programação, a tarefa da curadoria me parece envolver também delicadeza, generosidade, já que pressupõe uma triagem e posterior exclusão. Assim, como lidar com os filmes que chegam (espécie de dádiva artística), mas que serão necessariamente submetidos ao escrutínio? Como lidar também de forma digna com os filmes excluídos, sem apagá-los digamos?

Acho que o principal é estar sinceramente aberto a ser conquistado por todo e qualquer filme que se assiste. Que isso não vai acontecer, é óbvio. Mas que possa acontecer é essencial. À essa necessidade de abertura, acrescento também a resposta que eu desenvolvi anteriormente

sobre o trabalho coletivo: é importante conseguir ouvir as impressões dos colegas de equipe, atentando que, para o festival em si, não deve importar exatamente se você “gostou” ou não de todos os filmes, mas sim se entende, a partir do olhar de outros que trabalham contigo, os motivos pelos quais aquele filme fará sentido ou não na programação. Acho que isso sim seria tratar dignamente os filmes todos. Sobre a questão do apagamento, há que se diminuir o peso de cada trabalho curatorial sobre isso: existem centenas, na verdade milhares de janelas e de olhares a serem jogados sobre uma obra. Cada curadoria é apenas uma delas. Nenhum apagamento acontece por vontade de apenas uma pessoa ou evento, e nem segundo um programa prévio organizado. O escrutínio e a seleção são a natureza mesmo desse trabalho, mas ao contrário de uma corte de justiça, nenhum deles terá a palavra final sobre a trajetória de nenhum artista ou obra, nenhum deles emitirá uma sentença inapelável no final do seu trabalho. Os filmes são maiores do que apenas um ou outro evento e seus curadores, e por isso se impõem com o tempo.

12) Ao longo das disciplinas que motivaram este livro, percebi na fala de muitos convidados um certo apreço e primazia da curadoria, uma valorização inclusive acima do ofício da crítica. A partir disso, pergunto: no campo do cinema, haveria hoje uma valorização demasiada da atividade curatorial e até certo modismo? Algo que suscitaria vaidades, por exemplo? Se houver, resumo a pergunta à seguinte provocação: quem perde quando o curador almeja aparecer mais do que o trabalho curatorial em si?

Pela minha trajetória pessoal existe uma questão muito prática: sempre exerci a curadoria/programação em bases profissionais mínimas (leia-se trabalho remunerado), enquanto a crítica raramente (falo da minha experiência apenas). Assim, o apreço por um trabalho num certo momento pode responder simplesmente às bases da vida pragmática como tal: ou seja, consigo viver do meu trabalho de programação (não exclusivamente, mas como parte de um todo), enquanto da crítica não. Acredito que essa é uma condição de boa parte do mercado conforme estruturado hoje. Agora sobre a questão da vaidade ou do curador que

aparece mais que o trabalho, gosto de pensar que aqueles que tentam operar assim, antes de tudo, não encontrarão o eco do seu trabalho fora de suas cabeças e no tempo perderão a importância. Existem poderes ou questões de ego envolvidas nesse trabalho? Sem dúvida, como em quase qualquer atividade humana, e seguramente qualquer atividade artística. No meio disso, haverá os que se perdem nisso e os que lidam com isso como apenas uma parte a mais dentre outras inerentes à essa ocupação. Mas gosto de acreditar que o reconhecimento aos trabalhos estabelecerá o valor de cada coisa e de cada profissional, e que isso independe de e ultrapassa os egos e vaidades.

** Nota do editor: tendo em vista a fricção entre os dois campos abordados no livro, e considerando a ampla experiência de Eduardo Valente em ambas atividades, acordamos que sua entrevista contemplaria igualmente as duas funções.*

ENTREVISTA

“O bom trabalho de curadoria é aquele que está atento aos movimentos do mundo e que, mesmo partindo de um desejo e de um olhar localizados, entende que se trata de uma atividade de mão dupla e que só gera faísca no encontro”

LILA SILVA FOSTER

Lila Foster é pesquisadora, curadora e preservacionista audiovisual. Articulando pesquisa histórica e preservação audiovisual, seu trabalho tem como foco a história do cinema doméstico, da produção amadora e experimental no Brasil. Iniciou sua carreira na preservação audiovisual como estagiária em diversos setores na Cinemateca Brasileira, instituição onde também atuou como catalogadora (2007-2009) e pesquisadora de imagem (2011-2012). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília sobre o *Festival de Cinema Amador JB / Mesbla* (1965-1970). O seu percurso na curadoria começa no *Curta 8 - Festival Internacional de Cinema Super 8* de Curitiba, em 2010, quando coordenou diversas edições do "Dia do Filme Caseiro", evento de valorização da produção de filmes domésticos, além de contribuir em programas dedicados à história da produção em Super 8 no Brasil. Em 2014, foi convidada a contribuir na edição dedicada ao Brasil da (S8) *Mostra de Cinema Periférico* (La Coruña, Espanha), dando continuidade aos seus trabalhos de curadoria e pesquisa com a história do cinema brasileiro. Em 2016, passa a integrar a equipe de curadoria e progra-

mação da *Mostra de Tiradentes*, onde atua há seis anos na seleção de longas-metragens, na programação de debates e na definição dos eixos curatoriais de cada edição. Nos últimos anos colaborou com diversos festivais como *Mostra de Cinema de Ouro Preto*, *Goiânia Mostra Curtas*, *FICA - Festival Internacional de Cinema Ambiental*, *Cinema Urbana*, dentre outros.

1) Como você definiria o trabalho da curadoria e a quem ele se destina prioritariamente? Ao potencial espectador da obra, à crítica que avaliará a programação, ao campo cinematográfico como um todo numa tentativa de melhor tensionar suas limitações? Quais as virtudes necessárias a um(a) curador(a) e quais os defeitos inaceitáveis?

Definir o trabalho de curadoria é um grande desafio. Se tomarmos como conceito base que a curadoria é um ato propositivo de selecionar filmes e colocá-los em relação, aqui o olhar de quem faz essa proposição tendo uma certa centralidade, acho que a definição só se completa se entendermos o contexto de circulação das ideias e dos filmes. É um festival competitivo? É uma mostra que propõe um recorte histórico sobre um certo tema? É uma cidade grande com muitos cinemas? Ou uma cidade com poucos ou nenhum cinema? Onde será o espaço de projeção? Qual é o público esperado? Quais são os recursos disponíveis? Então acho que a priori a curadoria não tem um destinatário prioritário, ela vai tomar forma dentro de um determinado tempo, espaço e desejo de proposição. Neste sentido, existem muitas formas de trabalho curatorial no campo do audiovisual e isso é o que eu acho mais rico no nosso contexto. Existem trabalhos que vão buscar construir um outro eixo de referência para um história do cinema muito marcada por um ponto de vista hegemônico – masculino, branco, eurocentrado –, trabalhos que partem de temas e linguagens específicas (o cinema etnográfico, o documentário, o cinema experimental), mostras mais históricas, mostras competitivas que recebem inscrições anuais. Enfim, são muitos os caminhos. Nesse sentido, para mim é muito importante entender os múltiplos movimentos do cinema brasileiro, pensar e tentar articular questões que nos atravessam historicamente e de que forma a gente vai forjar novas imagens e perguntas para o que eu chamo de uma proble-

mática do cinema brasileiro. Esse é o meu lugar, existem muitos outros. O bom trabalho de curadoria, a meu ver, é aquele que está atento aos movimentos do mundo e que, mesmo partindo de um desejo e de um olhar localizados, entende que é uma atividade de mão dupla: o olhar que se lança só faz sentido e só gera faísca no encontro.

2) Como você pondera o processo de formação de um(a) curador(a)? O que é imprescindível neste percurso? Deve o(a) aspirante buscar ou se inclinar para quais disciplinas e experiências?

Para responder essa pergunta eu acho que a gente precisa evidenciar algo muito frágil dessa profissão: ninguém vive de curadoria e o mercado de trabalho, se é que podemos chamar assim, é muito restrito. Isso não quer dizer, de forma alguma, que não exista um campo extremamente potente quando pensamos na curadoria no Brasil e que existe sempre uma renovação, com novos olhares e novas pessoas chegando junto. Mas quando se coloca essa questão, partindo da ideia de que existiria uma formação para um aspirante chegar a algum lugar, eu acho importante ressaltar a diferença entre esse trabalho intelectual, criativo e político, do trabalho como ganha-pão, subsistência. Então trabalhar com curadoria implica que você vai ser uma espécie de agente duplo, triplo, quádruplo, que você vai ser professora/pesquisadora/diretora/produtora, além de curadora. Em um mundo do trabalho cada vez mais precarizado, essa é a realidade de quem trabalha com cinema. Afora essa necessidade de ocupar diferentes funções para se manter, eu também acredito que o caminho de formação é múltiplo. O importante é ver bastante coisa, ler, circular também por outras áreas – teatro, artes visuais, música, tudo —, ter curiosidade.

3) De que modo a curadoria pode contribuir para intervir no campo artístico de modo a demovê-lo de certo marasmo ou estagnação, e mesmo levá-lo a perceber suas fragilidades, esquivas e covardias? Neste sentido, qual a sua responsabilidade, tanto política quanto estética? Em outras palavras, quais os desafios do trabalho curatorial?

O desafio principal, pelo menos no lugar que me encontro agora, de um acúmulo de alguns anos trabalhando em um festival de cinema contemporâneo, vendo muitos filmes a cada edição, é justamente tentar manter o olhar vivo e atento. Isso é um desafio. Como manter um olhar atento para o que se movimenta de forma diferente a cada ano? Em um festival competitivo como Tiradentes é sempre um jogo entre o que a gente torna visível e o que fica de fora, de filmes que vão circular em outros lugares e de obras que não chegarão nesse lugar mais coletivo de circulação. E a curadoria é um espaço de poder, a gente pode muita coisa, mas a gente também é limitado por uma série de fatores. Assim como o lugar de onde a gente fala pode ser a nossa força, ela também pode implicar em uma certa limitação. Tem coisas que a gente entende mais, outras que nos escapam. Por isso é muito importante garantir equipes que vão trazer elementos díspares para o jogo. A responsabilidade, e aqui repito, partindo dessa experiência específica de Tiradentes, é tentar compreender, a cada ano, o que está se movimentando no cinema brasileiro em diversas frentes e isso tem a ver com lidar com diferentes imaginários, espaços e formas de produção, filmes que demonstram o poder de afirmação estética e política do cinema. E chamar gente para o debate porque tudo isso é pensado em conjunto. A responsabilidade está nesse lugar do front do cinema brasileiro - a gente sabe que muita coisa só vai circular nesse circuito de festivais e que se trata de um espaço importante para os realizadores.

4) Os últimos cinco anos testemunharam algumas mudanças e a intensificação de certos debates na prática cinematográfica brasileira, impulsionados pela crítica e pela curadoria. Cito como exemplos o questionamento de uma hegemonia masculina branca na condução dos principais ofícios no campo da realização e também à frente dos cargos burocráticos de relevo; e a demanda por uma produção mais plural e descentralizada, capaz de possibilitar a grupos outrora minoritários serem os autores das suas próprias narrativas (mulheres, pessoas LGBTQIA+, população negra e indígena). Para alguns, tais mudanças, embora tenham promovido uma politização necessária e estimulado a revisão de desigualdades históricas, também teriam negligenciado o debate estético

em benefício das chamadas pautas identitárias (termo que emprego com cautela). Você concorda ou não com este balanço? Como você acompanhou tais discussões e reconfigurações no cinema brasileiro? Nossa curadoria se posicionou à altura dos desafios acima expostos?

Eu discordo totalmente desse balanço. Eu acho meio deslocada essa cobrança. Primeiro porque se alguém afirma que o cinema dirigido por mulheres, a produção de diretoras e diretores negros, o cinema indígena, a produção que vai trazer para o centro as subjetividades de pessoas LGBTQIA+, possui um "déficit estético" é porque não conhece a produção do cinema contemporâneo, que é ultra potente, estética e politicamente nesses lugares todos. Então essa ideia de que o político vem antes do estético é uma grande falácia. O outro lado é que esse olhar dominante, que insiste em fazer esse tipo de depreciação, quer ter também a hegemonia dos filmes que "negligenciam o debate estético". Como se a produção hegemônica do último século fosse composta só de obras-primas, como se os filmes não fossem falhos, titubeantes, ruins, horrorosos, precários, feios, incompletos, como se a história do cinema não fosse também uma história de filmes que ficam, de certa forma, pelo meio do caminho. Então esse pressuposto de que "antes era bom, agora tá precário" é só mais um capítulo desse mesmo lugar que não entende que a estética não é uma régua que atravessa os tempos imemoriais. O que existe é um contexto. O que existe são disputas e, nos últimos anos, essa disputa promoveu novos/outros/melhores entendimentos do que pode o cinema.

5) Perguntei antes sobre os desafios inerentes à prática curatorial. Se ponderarmos agora as instituições que contratam ou solicitam os serviços de curadores (Centros culturais, Secretarias de cultura, o circuito de festivais e salas de cinema segmentadas), que mudanças são necessárias nestes setores? Aqui também me refiro à prática dos editais e leis de incentivo: o que permanece engessado, carecendo de revisões? Como tornar tais mecanismos mais inclusivos?

Acho que seria importante que o campo se organizasse para que a gente tivesse pelo menos um acordo comum e um critério para o paga-

mento do trabalho de curadoria, que envolve muita coisa. Envolve pesquisa, deslocamento, escrever textos, mediar debates, fazer reuniões, além de ter que assistir a muitos filmes. É um trabalho árduo. Assim, seria importante ter uma tabela de valores que a gente pudesse compartilhar, até mesmo para ajudar na elaboração de projetos e nas negociações no momento da contratação. E que a gente conseguisse compartilhar essas questões para nos sentirmos mais confortáveis em negociar o valor do nosso trabalho. No geral, o nosso campo fala pouco em dinheiro, parece que existe um medo de falar disso, e isso precisa mudar. A gente precisa se sentir mais confortável para negociar com os nossos pares.

6) Se considerarmos que o trabalho curatorial implica em conferir visibilidade ou invisibilidade, gostaria que você abordasse o seguinte tema: a curadoria como possibilidade de reparação de apagamentos históricos e de revisão na historiografia de uma prática artística.

Pensando no cinema brasileiro, tanto do passado como do presente, acho que essa disputa entre o visível e o invisível sempre existiu. De um lado, uma história que vai pensar o cinema brasileiro através do seu cânone e, de outro, um movimento historiográfico e também de curadoria que vai dar lugar e importância para outras tendências dentro da nossa cultura cinematográfica. Eu sempre digo isso em debates e aulas: a história do cinema brasileiro contada através do curta-metragem seria totalmente outra. Porque ali você tem outras camadas para o que foi o cinema de experimentação no Brasil, por exemplo. A chegada do longa sempre foi um caminho de exclusão, então é no curta que podemos traçar outras linhas para o cinema negro, a produção de mulheres, o cinema LGBTQI+. O cinema sobre a cultura indígena tem um longo percurso, que vai das imagens dos filmes do Rondon, um cinema de apropriação um tanto violento, até a riqueza dos filmes da Sueli e do Isael Maxakali. E isso atravessa pensar o curta-metragem, o filme institucional, uma série de outros espaços de produção de imagens. Eu sempre vejo a curadoria como um trabalho de pesquisa. E isso significa sondar esses movimentos pouco vistos, pouco estudados. Só para tomar como exemplo, partindo do meu tema de pesquisa atual, que é a produção do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, que aconteceu no Rio de Janeiro entre 1965

e 1970. Nesse conjunto de filmes que tenho tido contato tem um curta de animação chamado "Pantera Negra", do Jô Oliveira. O Jô não é um cineasta negro, mas em 1968 ele produz esse curta de animação, pintado à mão a partir de imagens de jornal da violência racial e da resistência dos Panteras Negras. E há também o filme do Djalma Limongi Batista, "Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora", que ganhou a edição de 1969: é uma obra sobre um casal de homens, um filme com uma forte carga erótica e que impõe uma imagem forte ali em um período marcado por censura. Então, nesses dois filmes do JB/Mesbla, vislumbramos toda uma resistência em relação à ditadura que passa por outros caminhos. Outro exemplo dessa relação super próxima entre pesquisa e curadoria foi o trabalho do Heitor Augusto no FestCurtasBH com a "Mostra Cinema Negro: capítulos de uma história fragmentada", que vai redefinir esses caminhos historiográficos através dos curtas. Penso também no trabalho da Lívia Perez e a sua pesquisa sobre a Norma Pontes Bahia, crítica e cineasta que surge ali no movimento do Cinema Novo e vai trabalhar com vídeo nos anos seguintes e que produz filmes absolutamente incríveis. Todas essas pesquisas vão enfrentar o grande desafio que é o apagamento físico mesmo dos filmes. O apagamento histórico também implica no desaparecimento, na preservação precária, na ausência de instituições que vão salvaguardar esses pedaços da nossa história. Curadoria é também lidar com isso.

7) Os festivais costumam ter uma certa identidade. Neste sentido, como é o embate entre a personalidade do(a) curador(a) e a identidade do festival? Como negociar aberturas e brechas? Contudo, além dos festivais, muitos curadores(as) organizam mostras dedicadas a uma filmografia ou temática, algo mais retrospectivo. Pensando uma e outra atividade, em termos de curadoria, os desafios são semelhantes? O que exige mais do(a) profissional?

Curadoria é negociação, em muitos âmbitos. E isso se dá no corpo a corpo, não vejo uma fórmula para isso. Cada festival vai ter o seu contexto, a sua estrutura. No caso de mostras mais retrospectivas, a curadoria vai caminhar junto do desafio da pesquisa de cópias, de encontrar os filmes em bom estado de preservação e com cópias de difusão

disponíveis, fazer o corpo a corpo com os arquivos e os realizadores. É uma negociação entre a mostra imaginada e a mostra possível. Em mostras dessa natureza, mesmo quando não encontro cópias ideais para projeção, eu insisto em manter o filme no programa, mas sempre faço questão de explicar a presença do filme ali daquela maneira. Na Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, montamos anualmente a Sessão ABPA, que é feita a partir de filmes que foram digitalizados e preservados por arquivos e produtores brasileiros. A ideia é justamente valorizar esse trabalho de preservação e fazer os filmes chegarem ao público.

8) Quais as diferenças entre realizar uma curadoria e definir uma programação? São atividades complementares, mas não exatamente iguais. Ao formular um programa, penso que a tarefa da curadoria talvez seja a de propor constelações ou atravessamentos entre as obras que constituirão um bloco específico. No seu caso, como se dá a percepção deste diálogo, desta intensidade? Ocorre algum insight ou é somente uma aposta? E quais critérios você adota para promover tais constelações (pondera o público e o perfil do festival; as demandas do presente são importantes; ou o embate deve ser travado unicamente com os filmes)?

Curadoria e programação caminham juntas. Não sei ao certo definir a diferença entre elas, mas podemos tomar a curadoria como esse gesto mais incisivo de um pensamento, de uma ideia que atravessa um conjunto de filmes e a programação é como isso vai ser montado dentro da estrutura de uma sessão, em quais salas passar determinados filmes, em qual dia, em qual horário. Eu faço essas duas coisas, me considero uma curadora e programadora. São trabalhos totalmente inseparáveis para mim. Montar a ordem dos filmes dentro de uma sessão é a coisa que mais gosto de fazer, e é mágico. A ordem vai criar caminhos, intensidades e ritmo entre os filmes. E, como eu disse anteriormente, não existe curadoria sem que se pense todo um contexto e muitos fatores entram em jogo na hora de montar uma programação. Portanto, nunca é um embate somente com os filmes.

9) *Geralmente, se diz que a crítica é soberana e narcísica, enquanto a curadoria é partilhada e negociada. Ela seria um espaço de conversa e, não, de exercício de autoridade. A observação procede? Nas negociações e deliberações entre um grupo que integra uma curadoria, sobretudo de um festival, os ajustes são tranquilos? Uma conversa se estabelece de fato, ou costumam ocorrer disputas pela permanência das obras que um outro curador julga pertinente? Em outros termos, o embate é necessário? E, em caso positivo, como lutar pelo filme sem brigar com a equipe?*

Não sei se concordo com essa definição de crítica porque acredito que a boa crítica também é partilha, também promove aberturas. Assim como eu acho que um trabalho de curadoria pode ser bem narcísico, depende de quem faz. Conferir um lugar a priori para essas práticas não me parece ser o melhor caminho para defini-las. O trabalho de uma equipe de curadoria é justamente compor uma programação a partir desses vários olhares. Tem conversa, tem embate, mas tem muito consenso também.

10) *Ao longo das disciplinas que motivaram este livro, percebi na fala de muitos convidados um certo apreço e primazia da curadoria, uma valorização inclusive acima do ofício da crítica. A partir disso, pergunto: no campo do cinema, haveria hoje uma valorização demasiada da atividade curatorial e até certo modismo? Algo que suscitaria vaidades, por exemplo? Se houver, resumo a pergunta à seguinte provocação: quem perde quando o curador almeja aparecer mais do que o trabalho curatorial em si?*

O que eu percebi nessa última década, ou até mesmo há mais tempo do que isso, é que a crítica foi deixando de ser um ofício, um trabalho remunerado, ela se precarizou muito. Talvez a curadoria surja de forma mais valorizada porque, mesmo precária, me parece um campo de trabalho mais “vantajoso” e mais possível do que a crítica atualmente. No começo dos anos 2000, existiam críticos que trabalhavam para os jornais, ganhavam salário. Hoje, isso é raro, nem sei se existe mais. Sobre as vaidades, é um jogo que atravessa a vida, a criação artística, a curadoria, a vida acadêmica, os diversos âmbitos do nosso campo cultural.

Não acho possível uma resposta objetiva para a luta subjetiva de cada um com o seu próprio ego, e essa luta existe - é inegável que a curadoria é um espaço de destaque e que mexe com a nossa vaidade. Mas cada um vai lidar com isso à sua maneira. O que eu acho importante a gente pensar é como que o curador como profissional vai construir o seu valor, tanto simbólico quanto material. Em tempos de redes sociais, de quase um obrigatório show do eu, me parece que esses passam a ser espaços de divulgação de si e de alavancar carreiras. É o jogo contemporâneo. A questão que subjaz a tudo isso é, voltando às perguntas iniciais, como ser curadora, afinal? O acesso aos espaços de trabalho ainda continuam restritos a esse jogo das visibilidades. Ninguém manda currículo para ser curador em um festival no Brasil. A única experiência nesse sentido foi uma edição do Cachoeira Doc que abriu um processo de seleção para a equipe curatorial. Pensar em um acesso menos personalista aos espaços de trabalho seria uma abertura importante.

| Sobre as autoras e os autores

Érico Oliveira

Érico Oliveira é professor de Audiovisual na Escola de Cultura e Artes do Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), em Fortaleza. Doutor pelo PPGCOM-UFF, em regime de cotutela com a Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Atua na interface entre cinema e outras artes, com foco em educação social, curadoria e crítica.

Fernando de Mendonça (Nandodijesus)

Escritor e professor adjunto de teoria literária pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atuou no Departamento de Letras LIBRAS, assim como nos Programas de Pós-Graduação em Letras e Interdisciplinar em Cinema. Atualmente, membro integrante do GEFELIT (Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura), do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose), atuando também como vice-coordenador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), onde coordena o GT de Cinemas Épicos. Também sou conhecido no âmbito da cinefilia virtual como Nandodijesus, por conta de minha atuação na prática de compartilhamento fílmico e legendagem volun-

tária de títulos que inexistiam disponíveis em língua portuguesa (foram exatos 589 filmes legendados, todos disponibilizados gratuitamente no fórum Making Off, até a data de envio da primeira versão deste texto – por coincidência, dia em que comemoro exatos 14 anos neste espaço).

Francis Vogner dos Reis

Francis Vogner dos Reis é mestre em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP. Como crítico de cinema, foi colaborador de diversas revistas brasileiras e estrangeiras, entre elas a Revista Cinética (2006-2014) e Filme Cultura (2011). Lançou em coautoria com Jean-Claude Bernardet o livro O Autor no Cinema (2018). É coordenador curatorial da Mostra de Cinema de Tiradentes. Pelo CCBB fez a curadoria das mostras Jacques Rivette e Jerry Lewis. É roteirista dos longas O Jogo das Decapitações, de Sergio Bianchi (2013), O Último Trago, de Pedro Diógenes, Luiz Pretti e Ricardo Pretti (2017) e Os Sonâmbulos, de Tiago Mata Machado (2018). É diretor e roteirista do curta A Máquina Infernal (2021).

Isabel Wittmann

Isabel Wittmann é crítica de cinema, antropóloga e pesquisadora, mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutoranda na mesma área pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa sobre gênero e cinema. É criadora do Feito por Elas, projeto que visa a discussão e divulgação do trabalho de mulheres no cinema e que conta com podcast próprio. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e do Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema e integrante do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP).

Ivonete Pinto

Jornalista, doutora em Cinema pela ECA/USP com tese orientada por Jean-Claude-Bernardet; presidente da Associação Brasileira de Críticos de Cinema – Abraccine na gestão 2019-2021 e da Associação de Críticos de Cinema do RS – Accirs na gestão 2018-2010; professora no curso de Cinema e Audiovisual na UFPel; coeditora da revista Teorema

(impressa) e colaboradora fixa do site Cinema Escrito (online); é autora dos livros *A Mediocridade*, *Descobrimo o Irã*, *Samovar nos Trópicos*, *Cinemas periféricos – estéticas e contextos não hegemônicos* (2021); organizou, com Orlando Margarido, *Bernardet 80: impacto e influência no Cinema Brasileiro* (2017) e com Fatimarlei Lunardelli e Humberto Silva, *Ismail Xavier – um pensador do cinema brasileiro* (2019). Foi jurada, pela Federação Internacional de Críticos de Cinema, em festivais como Havana, Cartagena, Toronto, Mar del Plata, Festival do Rio, San Sebastian e Festival de Cine de Lima. Email: ivonetepinto02@gmail.com

Juliano Gomes de Oliveira

Juliano Gomes de Oliveira é crítico, professor e co-editor da Revista Cinética, onde escreve desde 2010. Publicou textos na *Film Quarterly*, *World Records Journal*, *Filme&Cultura*, *Folha*, *Piauí* e em diversos catálogos de mostras e festivais. Foi júri do DocLisboa, Mostra Tiradentes, CachoeiraDoc e Fronteira. Fez parte do comitê de seleção do Sheffield Doc Fest 2020/2021. Lecionou regularmente na Academia Internacional de Cinema (AIC-Rio) entre 2016-2021. Publicou sobre teatro na revista *Horizonte da Cena* e sobre música no catálogo do festival *Novas Frequências*, além de apresentar três discos de Rômulo Fróes. É mestre em Comunicação pela UFRJ, com dissertação sobre Jonas Mekas. Dirigiu com Léo Bittencourt os curtas *As ondas* (2016) e “...” (2007). Está lançando como diretor o filme ensaio *Nada Haver* (2022). Site pessoal: juliano-gomes.com

Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura

Curador e coordenador de programação da Janela Internacional de Cinema do Recife. Desenvolveu para ambiente web a mostra *CUIR – FILME E EXPERIMENTO – AMÉRICA LATINA* (cuirfil.me) e a plataforma fuga (fuga.hotglue.me). Curou no Brasil as mostras *L.A. Rebellion* e *Brasil Distópico*, entre outras. Foi programador do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e do *forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico*, e atualmente integra a equipe de programação do *FENDA – Festival Experimental de Artes Fílmicas*. Desempenhou papel de chefe de Audiovisual, Arte e Tecnologia na

Fundação de Cultura Cidade do Recife/Prefeitura do Recife, coordenando a programação de cinema do Cineteatro do Parque. É mestre – com doutorado em aberto – pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tendo ao longo do percurso desenvolvido discussão em torno de cena, dissidência e curadoria. Contato: luisfernandomoura@gmail.com

Marcelo Ikeda

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com bolsa-sanduiche na Universidade de Reading (Inglaterra). Professor Adjunto de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Autor dos livros Cinema de garagem (com Dellani Lima, 2011), Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos políticos e econômicos (Summus, 2015), O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes (Sulina, 2019) e Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine (Sulina, 2020), entre outros. Crítico de cinema, filiado à Abraccine e à Aceccine. Mantém o site www.cinecasulofilia.com desde 2004, além de colaborar para outros veículos, como o Cinema Escrito.

Maria Bogado

Maria Del-Vecchio Bogado defende tese de doutorado intitulada A produção do comum e a emergência de gestos políticos no cinema brasileiro contemporâneo, pela UFRJ em 2023.1. Atua como crítica de cinema com publicações em catálogos, como o da Mostra de Tiradentes, e revistas Zagaia e Cinética. Fazemos da memória nossas roupas (2020), exibido no Cine Esquema Novo, Semana de Cinema e Pivô Arte e Pesquisa, é seu primeiro filme. Realizou pesquisa sobre epistemologias feministas, com publicações no livro Explosão Feminista (Companhia das Letras, 2018) e co-organização do dossiê da Revista Eco-Pós (2020) dedicado ao tema. E-mail: mariadbogado@gmail.com

Maria Cardozo

Maria da Conceição Fontoura de Paula Cardoso (Maria Cardozo) é idealizadora, diretora artística e curadora do Festival Internacional de

Cinema de Realizadoras (Fincar). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa sobre as práticas curatoriais feministas, é também trabalhadora do audiovisual, atuando nas áreas de curadoria, montagem, roteiro e direção.

Mariana Souto

Mariana Souto é professora do curso de Audiovisual e do Programa de Pós-graduação na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB). Doutora pelo PPGCOM-UFMG com pós-doutorado pela ECA-USP. Autora de “Infiltrados e invasores – uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro” (Edufba, 2019). Diretora de arte de algumas das produções da Filmes de Plástico (O último episódio, Quintal, Quinze). Atua como curadora de mostras e festivais (em edições do Janela Internacional de Cinema de Recife, Festcurtas BH, mostra Corpo e Cinema - Caixa Cultural, Cineclubes Comum) e integrante de júris (Mostra de Cinema de Tiradentes, Festival de Brasília, Cinema Urbana).

Moacir dos Anjos

Moacir dos Anjos é pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, onde coordena o projeto de exposições Política da Arte. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2001-2006), Recife, e pesquisador visitante no centro de pesquisa Transnational Art, Identity and Nation, University of the Arts London (2008-2009). Foi curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e é autor dos livros Local/Global. Arte em Trânsito (Zahar, 2005), ArteBra Crítica (Martins Fontes, 2010) e Contraditório. Arte, Globalização e Pertencimento (Cobogó, 2017).

Pablo Gonçalo

Pablo Gonçalo é curador, crítico e professor de cinema. Entre 2014 e 2016 participou da comissão curatorial do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, organizando debates e selecionando tanto os curtas quanto os longas da Mostra Competitiva. É professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, UnB e autor do “O cinema como refúgio da escrita: roteiros e paisagens em Peter Handke e Wim

Wenders” (Annablume, 2016) e de “Hollywood de papel: roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion (Zazie, 2022). Tem doutorado pela UFRJ, com passagem pela Universidade Livre de Berlim, quando foi bolsista do DAAD. Seus ensaios focam nas trajetórias históricas de roteiristas assim como nos seus diálogos intermediáticos. Em 2019 realizou pesquisa de pós-doutorado sobre a história do roteiro no cinema brasileiro e na Hollywood clássica, em parcerias com a USP, a Universidade de Chicago e como bolsista da Fulbright.

Rafael Oliveira Carvalho

Doutor e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com pesquisa em torno da crítica de cinema, do jornalismo cultural e dos estudos de recepção no âmbito da comunicação e do cinema. Atualmente é professor substituto do curso de Jornalismo da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XXIII, onde também coordena o projeto de extensão Cinema da Chapada – Difusão e Debate. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), escreve para o Jornal A Tarde e para o site Moviola Digital como crítico de cinema e jornalista cultural. Integra a equipe de curadoria de curtas-metragens do Panorama Internacional Coisa de Cinema e ministra oficinas e cursos de escrita crítica. Já fez parte dos júris oficiais de festivais como do CachoeiraDoc (2017) e da Mostra de Cinema Tiradentes (2018). É um dos coordenadores do cine-clube virtual Segundo o Cinema.

Raquel Gomes

Raquel Gomes de Souza Silveira é jornalista graduada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra o Projeto de Extensão “Cinema em Foco”, da Escola de Belas Artes (EBA/UFMG), dedicado à análise fílmica e crítica cinematográfica. Atua como editora, crítica de cinema, podcaster e produtora de conteúdo para redes sociais do Cinematório. É filiada à Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), votante internacional do Globo de Ouro e membra do Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

Victor Guimarães

Victor Guimarães é crítico de cinema, programador e professor. Doutor em Comunicação Social pela UFMG, com estágio doutoral na Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3). Colaborou com publicações nacionais e internacionais como *Cinética*, *Con Los Ojos Abiertos*, *Cahiers du Cinéma*, *Senses of Cinema*, *La Vida Útil* e *La Furia Umana*. Foi um dos coordenadores de programação do *FestCurtasBH* (2014), integrante das comissões de seleção do *forumdoc.bh* (2012 a 2015), programador da *Mostra de Cinema de Tiradentes* (2019) e da *Woche der Kritik de Berlim* (2021). Atualmente é programador do *FICValdivia* (Chile) e diretor artístico do *FENDA – Festival Experimental de Artes Fílmicas*. Foi curador de mostras como *Argentina Rebelde* (Caixa Cultural/RJ, 2015), *Anacronias* (Semana – Festival de Cinema/RJ, 2017), *Palavras de Desordem: Cinema Latino-americano 1968-1982* (Festival Lumiar, 2018), *Brasa Dormida: Cine Brasileño 2013-2019* (Festival Frontera Sur, Chile, 2020) e de uma sessão especial para o *Festival des 3 Continents* (Nantes, França) em 2018.



Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues é professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), ambos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Multimeios (Unicamp), há 15 anos se dedica à investigação do documentário, sobretudo em suas vertentes moderna e contemporânea, tendo publicado diversos artigos sobre o tema, além da organização de alguns livros.