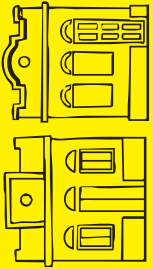
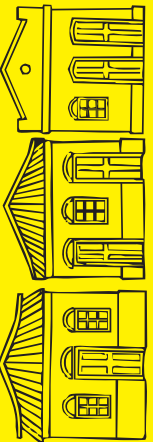


PAULO MORAIS



ENSAIO SOBRE
FESTIVAIS
DE
CINEMA



ENSAIO SOBRE
FESTIVAIS
DE
CINEMA

Copyright © 2026, Paulo Morais

Este livro é licenciado sob Creative Commons Atribuição-Compartilhada 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0). Isso significa que você tem total liberdade para compartilhar (copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar e criar a partir do material), inclusive para fins comerciais, desde que dê os créditos adequados ao autor e licencie as criações derivadas sob os mesmos termos.

Ensaio sobre festivais de cinema

Autor:

Paulo Morais

Assistente de pesquisa:

Andressa Gonçalves

Capa, projeto gráfico, diagramação e ilustrações:

Carol D'Alessandro

Projeto "Manual de Exibidores", protocolo 274595, edital 04/2023 da Lei Paulo Gustavo - Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

ENSAIO SOBRE FESTIVALS DE CINEMA

PAULO MORAIS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Morais, Paulo
Ensaio sobre festivais de cinema / Paulo Morais.
-- Belo Horizonte, MG : Viraminas, 2026.

ISBN 978-85-62284-02-1

1. Cinema - Apreciação 2. Ensaaios brasileiros
3. Festivais de cinema - Brasil 4. Produção
audiovisual I. Título.

26-355847.0

CDD-791.43

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Ensaios 791.43

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

EXECUÇÃO

**VIRA
MINAS**

APOIO

Minas

OUTUBRO 2026

**GOVERNO
DE MINAS**
AQUI O TEMPO PROSPERA.

REALIZAÇÃO

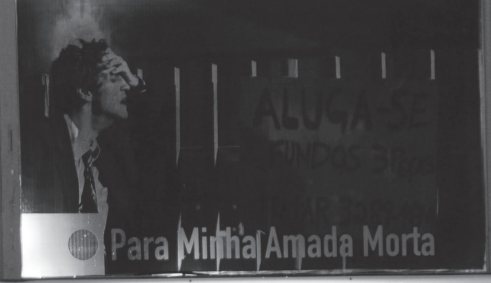
**LEI
PAULO
GUSTAVO**

**MINISTÉRIO DA
CULTURA**

**GOVERNO DO
BRASIL**
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

ÍNDICE

Introdução	7
Festivais	21
Panorama das mostras	41
Problematizando a precariedade	44
Conceito	51
Competições e troféus	67
Local de exibição	73
Curadoria	83
Conflito	94
Avizinhamento	99
Anticuradoria	104
Curadoria em movimento	107
Legado	113
Fóruns e cartas	116
Catálogo	128
Lives	134
Apontamentos	141
Referências	155
Sobre o autor	161



hoje

48º FESTIVAL DO
UM FILME DE

EBRASILIA
CINEMA 20 30 H

DO CINE



INTRODUÇÃO

- **Cena 1.** Em um auditório de uma universidade, um grupo de jovens estudantes vestem camisetas com frases de movimentos sociais. Um deles, no microfone, faz comentários críticos sobre um filme que acabaram de assistir.

- **Cena 2.** Num campo de futebol de terrão, crianças jogam bola despreziosamente. Um homem em um carrinho de pipoca chama a atenção dos garotos, que estavam iniciando uma discussão acalorada. O pipoqueiro pede que eles façam silêncio e aponta na direção de um grupo de pessoas que, sentadas em cadeiras de plástico, assistem a um filme projetado em um telão.

- **Cena 3.** Em uma sala de cinema confortável, uma mulher indígena faz um discurso para uma plateia interessada. Ela comenta sobre sua primeira vez exibindo seu filme em um festival de cinema de grande porte.

— **Cena 4.** Na praça de uma cidade do interior, um projetor está instalado de frente a um bar. A alguns metros dali, há uma tela de projeção e várias cadeiras; algumas ocupadas, outras não. Uma mulher senta na cadeira à frente do projetor e, no *walkie-talkie*, recebe instruções para iniciar a projeção.

Se um filme fosse gravado a partir de cenas como essa, seria um retrato possível do panorama atual de mostras e festivais de cinema do Brasil. Diverso, geograficamente espalhado, representativo dos mais diversos olhares estéticos e políticos, o conjunto das mostras do Brasil de hoje é difícil de descrever como um cenário homogêneo. De eventos universitários, passamos por pequenas e grandes experiências regionais, nacionais e internacionais, mobilizando pessoas de diferentes perfis, idades, gostos e interesses.

Nestas anotações que resolvi compartilhar com colegas ativistas, gestores e produtores culturais, pego carona nesse universo plural para incentivar quem sente aquela pequena (ou grande) vontade de criar sua própria mostra de cinema. Para

isso, ouvi exibidores, curadores e pesquisadores com forte envolvimento nessa grande teia de telas que o Brasil desenvolveu ao longo dos últimos anos. Gravei entrevistas com alguns; assisti a lives, palestras, mesas redondas, debates e cursos; li artigos científicos e materiais de festivais (catálogos, folders de programação, notícias).

Ou seja, não tenho aqui a intenção de me basear em vivências pessoais no circuito de exibição (até porque seria muita pretensão se o fizesse), mas sim de buscar na experiência e na vivência de colegas gestores possibilidades que podem inspirar ou serem recriadas por algum outro exibidor, seja iniciante ou até mesmo já tarimbado.

A propósito, deixo claro que acessarei o termo “exibidor” para me referir a esta figura presente em diversos cantos do país, que atua profissional ou amadoramente com a exibição de filmes no contexto em que a obra cinematográfica é o objeto de fruição comunitária. Consigo visualizar nesta categoria um amplo conjunto de atores que, em algum momento de sua trajetória social, política ou artística, decide atribuir-se tal desafio: estudantes, professores, bibliotecários, pesquisa-

dores, ativistas, cineastas, gestores públicos. São pessoas com as quais convivi intensamente ao longo de vários anos de minha trajetória, seja na Rede Mineira de Pontos de Cultura (por meio da qual rodei o país Minas Gerais em tudo quando é canto), nos conselhos de cultura que participei, nos Comitês das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc ou em outras ações coletivas que nunca saíram de mim, apesar de delas eu ter saído.

Percebo tais pessoas como movidas por uma inquietação que se expressa na forma de um desejo intenso. Incomodadas, querem sempre intervir no cotidiano cultural de seu entorno, ampliando o repertório de fruição, criação e intercâmbio cultural disponível à comunidade, e vendo nas artes em geral e no cinema em particular um caminho privilegiado para contaminar seus pares com esta mesma inquietude. Ou seja, para esses agitadores culturais, nada é tão profundo e transformador quanto assistir e debater filmes em conjunto. Para isso, promovem espaços de reflexão, crítica, comoção e libertação de afetos, incômodos e utopias, em que a tela ocupada por uma projeção é não apenas um fim em si próprio, mas também um meio para emancipação coletiva.

Há alguns anos, reuni na Viraminas¹ um grupo de adolescentes e jovens para uma oficina sobre como montar uma mostra de cinema. Convidei uma amiga cujo trabalho admiro imensamente, a cineasta e exibidora Ananda Guimarães, criadora da belíssima Mostra de Cinema de Cambuquira, a Mosca. Entre uma série de conselhos e lições, alguns mais bem humorados e outros mais reflexivos, Ananda concluiu um raciocínio com uma frase da qual nunca me esqueci: “exibição é coisa séria”. Pode parecer uma frase banal, mas ela me despertou para a necessidade de se levar a sério qualquer projeto que envolva projetar obras cinematográficas em uma tela. Desde então mergulhei numa pesquisa que se desdobrou nas linhas que vocês estão lendo.

Conversávamos, durante a oficina, sobre a pertinência ou não de projetarmos um filme de um cineasta conhecido na região, com o intuito de levar a obra dele ao público que ainda não o conhecia, mas que tinha uma trama muito complexa e delicada de se debater. Entre participantes, ficou o dilema: estamos seguros para discutir esse filme com o público? Optamos por abandonar a ideia.

Pode parecer uma situação corriqueira, em uma oficina de cinema com jovens e adolescentes, como tantas outras que acontecem diariamente pelo Brasil. Seja como for, o que este episódio me lembra é que fazer exibição não é apenas projetar obras quaisquer, sem levar em conta o desejo do público, dos autores das obras ou de colegas produtores e gestores. Existe todo um circuito de admiradores do cinema, dentre trabalhadores e plateia, que precisa ser observado, considerado e problematizado. A preocupação deve envolver desde o conforto do local de exibição até o dever de saciar a curiosidade do público com obras inusitadas e inéditas, as quais os espectadores não teriam condição de assistir se não houvesse um exibidor disposto a criar um ambiente propício para tal.

Começaremos aqui uma discussão que vai permear todas as outras conversas que ainda teremos neste livro: festivais para quê? Essa provocação aparentemente simplória é o mote de um trabalho interessantíssimo da professora e pesquisadora Tetê Mattos, da Universidade Federal Fluminense, outra exibidora cujas provocações inspiraram esta pesquisa. As respostas possí-

veis podem se enveredar por vários caminhos. Tentaremos percorrê-los com os diálogos que travaremos nas páginas seguintes.

Abro outro parênteses com mais um pequeno petisco de lembrança pessoal. Quando estávamos no auge da Viraminas, com sede física, muitos visitantes e eventos aos montes, vez ou outra tínhamos alguma nova ideia para um novo projeto – ou alguém de fora que trazia essa ideia. Era a vontade manifesta de criar um livro, uma oficina, um disco, um programa de rádio e por aí vai. Diante de tantas novas ideias, soluções e propostas, acabamos criando um misto de slogan e piada interna, que pode até ser escrito como mandamento bíblico: “não passarás vontade”. Ou seja, o produtor cultural com suas ideias e projetos não deveria ser deixado na mão, mas sim incentivado e orientado para que se organize e encontre os meios necessários para colocar seu projeto em andamento.

Lembrando desses momentos e dos projetos que conseguimos executar a partir desse “lema”, consigo associá-lo a uma versão, digamos, própria dos direitos culturais que estudiosos nos colo-

cam: direito à criação, à fruição e à participação na vida cultural. Estas palavras nos indicam que os cidadãos devem ter pleno direito de fruir das obras de arte produzidas pelos seus pares: livros, esculturas, quadros, histórias em quadrinhos, desenhos, ilustrações, discos e assim por diante.

O cotidiano das pessoas tem, em certa medida, uma gama de opções para saciar o desejo pela fruição cultural: a televisão, o rádio, a internet, a biblioteca, as redes sociais, as plataformas de *streaming* e outras fontes de cultura mais ou menos acessíveis. No entanto, cumpre ressaltar que entre os trabalhadores e as variadas fontes de cultura existe uma série de barreiras que o próprio cotidiano coloca: falta de tempo, esgotamento físico por conta do trabalho exaustivo, baixo salário e toda sorte de dificultadores que estes e outros fatores estabelecem em conjunto.

Entre um e outro destes obstáculos para uma capacidade de fruição com maior dignidade, surgem as alternativas que os monopólios de comunicação – sejam os meios tradicionais ou as *big techs* – nos oferecem, com suas obras de qualidade discutível pautadas por modismos fúteis e conteúdos

diversionistas, que nos afastam de debates socialmente relevantes e necessariamente radicais.

Obviamente que, mesmo neste cenário pessimista, há espaço para vanguardas, movimentos críticos e experimentação estética que vez ou outra quebram a rotina e abrem novos caminhos – ainda que, com o passar do tempo, eles sejam absorvidos ou silenciados pelos monopólios da cultura, que têm plenas condições financeiras para se reorganizar e manter a espiral de monotonia à qual nos submetem.

Entretanto, somos pessoas inquietas. A inércia nos causa incômodo. Somos sujeitos – e não objetos – de nossa história. Esse sentimento de inquietude, especialmente quando despertado e provocado, nos leva a questionar o estado das coisas e nos move para romper a espiral da monotonia. O direito à fruição cultural e à participação na vida cultural deve ser pensado neste sentido, ou seja, não apenas de permitir às pessoas consumir aquilo que está posto por outros interesses, mas, sim, de construir suas próprias trajetórias, espaços e momentos de fruição das fontes de cultura. Eventos culturais em geral e mostras de cinema,

em particular, se encontram neste território, neste momento de ações para quebrar os ciclos e promover um momento de autonomia artística e cultural das comunidades.

Mas, muito longe de uma mera espontaneidade, o processo de criar e produzir uma mostra de cinema vai além da intuição – há também conceitos, técnicas e atalhos que favorecem o trabalho dos exibidores. Vamos falar de alguns deles nas próximas linhas.

Resolvi nomear esse texto como um ensaio: muitas das ideias aqui colocadas são uma espécie de esboço, traçado a partir das impressões que colhi no contato com o material pesquisado. Durante minha investigação, debruicei-me sobre seis entrevistas com exibidores, além de mais de 40 lives gravadas durante a pandemia. São especialmente palestras e rodas de conversa transmitidas no momento em que os festivais estavam acontecendo online. Vários vídeos tinham, apesar das poucas visualizações, lições incríveis sobre o universo da exibição audiovisual. Algumas das falas trouxeram conceitos que eu trago para cá. Em alguns casos, permiti

me aprofundar, problematizar ou até recriá-los, numa espécie de curadoria de ideias que levou em conta a máxima de que a obra de arte não pertence exclusivamente ao autor.

Organizei tudo em quatro seções. Na primeira, apresento o que é uma mostra de cinema e como elas se apresentam no mercado audiovisual brasileiro. Em seguida, trato da forma como exibidores conceituam seus respectivos festivais. No terceiro capítulo, falo sobre possibilidades para a curadoria. E, por fim, trato da memória de festivais. Terminamos, então, com uma breve conclusão sobre as ideias que trocaremos.



FESTIVAIS

Quando Fernanda Torres disse², de forma curiosa e divertida, que considera o meme uma forma superior de arte, acabou por legitimar este que é talvez o estilo de comunicação favorito de crianças, jovens e adultos do mundo hiperconectado de hoje. A afirmação é tão categórica que me permite iniciar esta nossa conversa imaginando o jornalista Sergio Chapelin à frente do cenário do Globo Repórter cercado das legendas: "Festival de Cinema: quando acontecem? como funcionam? do que se alimentam?". É difícil responder, mas vamos começar por um trecho³ da revista Superinteressante de fevereiro de 2026:

Em uma noite gelada de julho de 2011, 2 mil pessoas se empoleiravam na frente do Theatro Municipal para o segundo dia do 4º Festival Paulínia de Cinema. Parte da plateia do filme anterior se recusava a liberar os assentos, e um tumulto do lado de fora começava a crescer.

O motivo do caos: às 21h haveria a sessão de estreia de O Palhaço, longa-metragem dirigido e estrelado por Selton Mello – e que foi gravado, em grande parte, no polo

de Paulínia. A solução foi anunciar uma sessão extra às 23h.

No dia seguinte, uma terceira sessão se esgotou novamente, às 11h. “Estou colocando um filho no mundo”, disse Selton Mello ao Correio Popular de Campinas, logo depois da première. “Foi a melhor sessão de cinema da minha vida.”

Selton não era o único empolgado. “É chato dizer isto, mas a cidade, pela riqueza, não parece estar no Brasil. É outro país, um Brasil que deu certo”, disse o cineasta Fernando Meirelles, em 2006, ao ser convidado pelo prefeito para “conhecer o projeto e dar palpites”. “Acho que não existe um teatro igual a este no Brasil”, disse o ator Rodrigo Santoro em 2008.

Por mais que possa parecer deselegante, inadequado ou reflexo de um viralatismo, a fala de Fernando Meirelles sobre o Festival de Paulínia (daquela época) não é de todo descabida. Vejamos. O projeto de cinema no interior paulista aproveitou, no início dos anos 2000, o expressivo orçamento

municipal – impulsionado pelos tributos da Replan (maior refinaria de petróleo do Brasil) – para diversificar a economia local prevendo o fim da era dos combustíveis fósseis. Segundo a Superinteressante, foram investidos R\$ 89 milhões (R\$ 281 milhões em valores atualizados para 2026) na construção de um Teatro Municipal com acústica de padrão internacional e estúdios de ponta, além de editais que injetavam milhões de reais anualmente na produção audiovisual brasileira. A estratégia exigia que as produções contempladas investissem parte da verba na própria cidade, movimentando serviços locais e criando uma estrutura de formação técnica e figuração que atraiu grandes nomes do cinema nacional.

O projeto não durou para sempre. A derrocada começou em 2012, quando a alternância de poder levou um adversário à prefeitura, que optou por suspender editais e festivais. As constantes trocas de prefeitos impediram que o fomento ao cinema se consolidasse. Atualmente, o complexo de Paulínia é caracterizado pelo abandono de suas principais estruturas. O Teatro Municipal tornou-se um “elefante branco”. Apesar de o orçamento de cultura da cidade ainda ser robusto

para os padrões brasileiros, a verba foi redirecionada para shows populares e cursos de música, sem planos para a retomada de investimento ao polo cinematográfico.

Assim, se por um lado, o exemplo de Paulínia parecia desconectado da realidade brasileira, por outro, o tempo tratou de mostrar que havia muito de Brasil na forma como o projeto foi descaracterizado. Seja como for, não é sobre aproximações e distanciamentos de uma pretensa brasilidade padrão que quero discutir neste ensaio.

Quando falamos de festivais de cinema no Brasil, Paulínia é uma exceção à regra. O conceito por trás do finado projeto paulinense era o do *tapete vermelho*: artistas renomados, orçamentos altos (para os tímidos padrões brasileiros), estrutura digna de grandes exposições.

A despeito da descontinuidade, o conceito tinha seus méritos. Previa formação de técnicos locais, consolidação de arranjo produtivo com fornecedores de serviços diversificados, atração de investidores em regime de coprodução e melhoria da arrecadação de impostos com o aquecimento

da economia. O festival era um entre diversos personagens desse roteiro.

Qualquer observação minimamente atenta e cuidadosa sobre festivais de cinema no Brasil reconhecerá que este não é o conceito hegemônico de um evento deste tipo. Temos inúmeras mostras audiovisuais espalhadas por todos os estados brasileiros – confirmaremos adiante com alguns números. São sediados em pequenas e grandes cidades, nos centros e nas periferias, com focos que passam por todo tipo de temática estética e política que se possa pensar. O padrão, assim, é aquele que, por contraponto ao tapete vermelho, vou chamar de *pé-no-chão*.

Como veremos ao longo das próximas páginas, criei essa categoria para incluir um tipo de evento de exibição que geralmente começa por iniciativa solitária ou de um pequeno grupo de pessoas. Em geral, são estudantes, pesquisadores, cineastas, professores ou ativistas de causas sociais que se juntam para propôr um festival. As motivações por trás da ideia podem ser várias, mas dificilmente escapam da vontade de criar uma nova janela de exibição para filmes independentes ou de

proporcionar um espaço de pensamento crítico envolvendo algum nicho ou causa social.

Além do conceito de festival pé-no-chão, vou usar ao longo do texto a categoria *exibidor* para me referir a todas as pessoas que colocam em prática as mostras de cinema. São trabalhadores da cultura que, em geral, começam de forma intuitiva, trazendo para iniciativas próprias as práticas que conheceram ao perambular por eventos que aprenderam a admirar. Em um processo de constante aprendizado, os exibidores veem seus eventos crescerem, encaixarem-se em redes de festivais e gerarem novas responsabilidades para com cineastas e público. As mostras tornam-se parte de uma estimulante e riquíssima cadeia produtiva. Seus criadores passam a acessar editais e formar parcerias para manter-se em atividade, num processo geralmente instável, doloroso e mal-remunerado.

A propósito, vamos deixar de lado uma ideia corriqueira segundo a qual as *mostras* seriam os eventos não competitivos, ou seja, aqueles em que não há votação popular, júri e entrega de troféus. Segundo essa categorização fantasiosa, os

festivais teriam, por oposição, o formato de competição, em que obras concorrem entre si por um ou mais prêmios. Na prática, essa divisão é lenta: os dois nomes são adotados largamente para um ou outro tipo de evento. Sendo assim, podem ser tratados como sinônimos, e é assim que faremos por aqui.

Para além disso, os eventos não devem ser vistos exclusivamente como um momento de exibição. Embora a projeção de filmes seja o ponto alto do festival, na prática os eventos expandem o cardápio de opções para o público em várias frentes, com especial atenção para a reflexão, a formação e a atuação política. Assim, é esperado que uma mostra inclua também em sua programação debates, seminários, fóruns, oficinas, residências artísticas, mesas redondas e tantos outros formatos correlatos quanto se pode pensar.

Falando especialmente sobre os grandes festivais internacionais, o pesquisador e curador de cinema Eduardo Valente listou⁴ algumas das palavras que traduzem a razão de ser das mostras audiovisuais: exibição, difusão, formação, reflexão, promoção, mercado, preservação. Neste sen-

tido, é plausível que cada evento priorize uma ou outra dessas áreas. Mas, no geral, elas estão interligadas e acabam surgindo em conjunto.

Em palestra para o público do Festival de Brasília de 2021, Valente elencou três condições que formam o conceito de festival de cinema, que optei por resumir como (a) continuidade, (b) localidade e (c) temporalidade. A continuidade diz respeito ao fato de os festivais se repetirem ciclicamente, seja anualmente ou bienalmente. A localidade se refere ao fato de terem um ponto demarcado e fixo no território, seja a cidade, o bairro, o prédio. A temporalidade, por sua vez, tem a ver com o período específico de tempo em que os eventos acontecem, seja de alguns poucos dias a algumas semanas.

Para avançar, cabe trazer uma classificação proposta⁵ pela pesquisadora Tetê Mattos em seus estudos sobre mostras e festivais. Retomando o pensamento de que a exibição é o momento central e a razão de ser de um festival de cinema, o tipo de obra que vai à tela reflete muito nas expectativas e resultados que o evento se propõe a alcançar. Assim, a divisão defendida por Tetê Mattos fala em mostras (a) políticas, (b) estéticas, (c) regionais e

(d) de mercado. A própria pesquisadora alerta que esta sua definição não deve ser encarada como rígida ou definitiva, mas sim como uma provocação para se pensar as mostras de cinema.

Posto isso, podemos colocar as mostras *políticas* como aquelas em que o mote para a seleção dos filmes está nos temas abordados e nos debates que eles são capazes de induzir. Os exibidores desse tipo de mostra têm, de forma mais marcante, o interesse por expor alguma inquietude social, aprofundar a discussão por temas de interesse geral, agitar algum nicho da sociedade, promover alguma causa e assim por diante. Eis que se enquadram nesta categoria mostras como quilombolas, LGBTI+, cinema negro, feministas e assim por diante.

Ilustro esta categoria com a fala em que a exibidora Bea Gerolin lembrou⁶ sobre um projeto de iniciação científica. Foi nesse momento de mergulho em artigos e teses que ela teve o *insight* de produzir a Mostra Griot de Cinema Brasileiro, em Curitiba. “A pesquisa me levou a descobrir muitos filmes que eu não tive contato durante a universidade, porque embora existam essas disciplinas

de história do cinema mundial, a gente raramente é apresentado a uma cinematografia preta, tanto brasileira, como diaspórica e africana. E aí surgiu esse desejo junto com a Karine Martins, que é a coordenadora da curadoria do Griot, que também estava pesquisando nessa mesma época atores negros no cinema brasileiro”, lembrou.

Na mesma roda de conversa, a também exibidora Luciana Oliveira relatou como um filme que assistiu na TV pública, em 2015, a inspirou a criar a Mostra de Cinema Negro Egbé, de Aracaju. Era um momento em que Luciana tocava um cineclube e militava no movimento negro de Sergipe. No filme, uma atriz negra sergipana falava sobre a necessidade de se recuperar identidades perdidas. “Ela falava que é preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que ser visível. Porque o rosto de um é reflexo do outro e o corpo do outro é reflexo de todos nós. Isso me bateu muito forte enquanto espectadora”. Nesse momento, segundo ela, surgiu o desejo de desdobrar o cineclube em um festival de cinema.

Por outro lado, podemos encaixar no perfil de mostra *estética* aquela em que o mote da seleção

está nos aspectos estilísticos, imagéticos, de linguagem em sentido estrito. Em geral, os exibidores desejam promover momentos de contemplação dos filmes a partir de seus elementos comuns, com debates orientados por estes aspectos artísticos: roteiro, fotografia, atuações, direção, montagem, gênero cinematográfico e por aí vai. Então podemos enquadrar neste conceito mostras de terror, de realismo fantástico, de documentários, experimentais e tantas outras abordagens similares quanto houver.

Há exemplos claros. O exibidor Victor Fisch relatou⁷ sobre como optou por dar centralidade a questões estéticas no Festival Gato Preto, que exibe curtas de terror em Lorena (SP). Ele havia sido convidado em 2015 pelas fundadoras da mostra para tentar expandi-la e trazer novas ideias. “Eu apresentei o projeto no ProAC com algumas coisas que eu, enquanto realizador que já tinha viajado para festivais, gostaria de ver no festival. Então pensei: ‘quais são as os diferenciais que um festival pode apresentar?’ Uma coisa que me chamava atenção são os convidados. Uma vez eu tinha feito um curta e o diretor de som me falou: ‘Você vai para os festivais e eu não, porque eu nunca

sou chamado”, contou. Desta provocação inesperada surgiu então a ideia de separar as sessões do Gato Preto conforme áreas da produção audiovisual: direção de arte, fotografia, montagem, som, roteiro. Os convidados são os profissionais daquela área, e não necessariamente o diretor do filme. “Quando a gente consegue levar todo mundo, o debate fica muito rico, fica bem interessante, com conexões também, porque tem pessoas de diversas áreas dentro do festival”, destacou Fisch.

Não raro, entretanto, acontece de um festival de cinema nascer da vontade de realizadores, cineastas, pesquisadores ou mesmo espectadores interessados em promover as produções das suas regiões. Neste caso, entramos na classificação das mostras *regionais*, que cumprem este papel de dar vazão ao que está sendo produzido no nível do território. Podemos encontrar, neste âmbito, mostras de uma só cidade ou de seu entorno, ou então ligadas a um estado, um bioma ou a um país estrangeiro que resolve se promover no Brasil.

Jovem realizadora sul-baiana, Yasmin Rocha comentou⁸ em debate no Festival de Cinema Baiano (Feciba) sobre a importância de festivais

regionais para a circulação de obras criadas por realizadores em início de carreira. Ela lembra que as mostras possibilitam mais que assistir aos filmes em uma telona: nesses encontros, o realizador sente o contato com público, recebe críticas e elogios, compreendendo melhor a própria obra. Além disso, os eventos acabam gerando uma espécie de ‘mapeamento’ da produção do território. “Tem gente muito legal produzindo em Cachoeira, Lauro de Freitas, Poções, Jequié. Eu acho que a Bahia é um potencial enorme de cultura e precisa ser explorada”, pontuou.

Para quem, como ela, está iniciando no mercado audiovisual, o agito dos festivais regionais acaba trazendo ganho de confiança. “O nosso filme passou na Mostra de Cinema de Conquista, que é um lugar bastante importante para a gente daqui e para as regiões perto. Eu vejo o potencial dos festivais como uma autovalorização da gente. Eu me lembro que inscrevi meu primeiro filme no [Festival] ‘Poca Zoi’ e, quando ia sair a premiação, eu saí correndo. O próprio Felipe veio dizer: ‘Não, Yasmin, fica!’, porque eu ia ganhar o prêmio. Mas eu estava tão acostumada a não achar que o filme prestava, por ter feito com

equipamento ruim, que eu fugi. Eu achava que aquilo não era nem cinema”, brincou. “Eu acho que a importância dos festivais está muito nisso: você reconhecer que seus filmes podem ser importantes e que ter um espaço para se comunicar com a comunidade é crucial”, concluiu.

Em linha semelhante, mas falando do ponto de vista do exibidor, Ronan Vaz comentou⁹ sobre como a invisibilidade da produção local provocou a faísca inicial para a Mostra de Cinema Casa Aberta, que em 2025 teve sua 7ª edição. A iniciativa tinha a premissa de movimentar o galpão de teatro em que o grupo Trupe de Truões, de Uberlândia, ensaia, ministra aulas e se apresenta. De acordo com Ronan, a primeira edição contou com curtas pré-selecionados produzidos por realizadores conterrâneos. “A gente notou que a produção aqui na cidade estava bastante efervescente, mas havia uma ausência de espaços de exibição. Com o passar do tempo e de acordo com os editais, fomos ampliando para trazer produções relevantes de outros interiores de Minas Gerais e, posteriormente, abrimos inscrições para todos os estados brasileiros. Atualmente, recebemos até coproduções com o exterior. Mas nos mantemos

fiéis ao propósito inicial: cinema independente, produções que fogem da abordagem do puro entretenimento e que buscam outras narrativas e formatos, do clássico ao experimental”, contou.

Por fim, dentro desta proposta de classificação, temos a categoria das mostras *de mercado*, ou seja, aquelas em que o foco está na apresentação de novidades da indústria cinematográfica, tendo como mote a veiculação de obras inéditas que buscam projeção na imprensa especializada e com formadores de opinião antes de abrirem-se às bilheterias e às plataformas de streaming. Neste sentido, é comum que estas mostras também se coloquem como espaços de encontro entre diretores, produtores, roteiristas e outros atores em busca de novos negócios e janelas de exibição. Assim, feiras e *pitchings* são momentos comuns na programação das mostras voltadas ao mercado.

Eduardo Valente comentou sobre o espaço que surgiu no entorno da mostra oficial de Cannes voltada justamente para trocas comerciais entre produtores, distribuidores e realizadores. “Em 1959, foi criado o *Marché du Film* em Cannes, que

hoje é o principal evento do calendário mundial. Atualmente, o mercado em Cannes recebe o dobro de credenciados em relação ao festival propriamente dito. É uma feira enorme que acontece literalmente no subterrâneo do palácio onde está o tapete vermelho, com estandes de empresas e representações nacionais de diversos países”, explicou. Ironicamente, o pesquisador relatou a dificuldade para se encontrar parceiros comerciais nestes locais: “Muitas vezes, há pessoas que vão ao Festival de Cannes mas não veem nenhum filme numa sala de cinema enquanto estão lá. Eles ficam só andando nesses estandes de um lado para o outro vendendo, comprando ou, como disse um produtor brasileiro uma vez: ‘o difícil quando você vai a Cannes, principalmente com produção mais independente, é que você só está querendo vender coisas para pessoas que querem vender outras coisas. Mas onde é que estão as pessoas que compram?’”.

É curioso, entretanto, notarmos que esta categorização de mostras e festivais, embora relevante para se pensar o cenário geral, não é exaustiva, tampouco fornece categorias que sejam plenamente excludentes entre si. Ou seja, é difícil pen-

sar numa mostra de cinema puramente política, que não leve em consideração aspectos estéticos da obra no momento de se programar as sessões. O mesmo vale para o contrário: uma mostra de cinema de perfil estético dificilmente vai abrir mão de observar os debates políticos que as obras inscritas podem proporcionar, no momento de se fazer a curadoria de cada edição. A tendência, assim, é que as mostras situem-se em zonas de sombreamento entre uma e outra categoria, cuja divisão vem para ajudar-nos a pensar criticamente e não para se criar barreiras e exclusões pouco produtivas.

Chamo a atenção também, neste mesmo sentido, do caráter mercadológico que mostras de cinema ditas “regionais” têm em sua realização. Com a especialização e maior capilarização deste tipo de evento nos interiores do Brasil, estamos vendo nascer e crescer vários segmentos com ofertas de ocupações paraicineiros, debatedores, diretores, curadores, projetionistas, intérpretes de libras etc. Ou seja, as mostras de cinema têm gerado um mercado próprio, com nichos que se amadurecem e abrem novas portas a cada edição.

Assim, falando a partir de um olhar internacionalizado, Valente citou a importância das redes de festivais que vão se formando e constituindo grupos de interesses comuns e intercâmbios, permitindo aos realizadores pulverizarem a distribuição de filmes. “Ao longo das décadas, os festivais se espalharam pelo mundo em uma rede interligada, mas independente, com origens variadas: governamentais, privadas ou de fãs. Surgiram também os festivais de nicho, como o de documentários em Leipzig (1955) ou de animação em Annecy (1960). Hoje existem redes para quase tudo: cinema fantástico, meio ambiente, direitos humanos e recortes identitários, como o cinema LGBTQIA+ ou dirigido por mulheres. Essas redes, como a Human Rights Film Network, conectam informações e fazem os filmes circularem”, exemplificou.

Podemos tirar desse debate um apontamento: pensar uma mostra de cinema é, por assim dizer, vasculhar a cena em busca de um nicho, que pode ser novo ou consolidado. Os nichos não estão postos, mas são renovados, repensados, ampliados. Assim, o exibidor tem esse papel de tensionar os limites dos nichos de exibição, con-

formando novos enquadramentos em um roteiro que nunca se dará por fechado.

PANORAMA DAS MOSTRAS

Quero trazer também o trabalho estatístico profundo do pesquisador Paulo Luz Corrêa com seu Panorama dos Festivais Audiovisuais Brasileiro¹⁰. O estudo, que vem sendo atualizado em edições anuais desde 2016, mostra que o setor de festivais e mostras audiovisuais no Brasil atingiu, entre 2023 e 2024, uma diversidade e amplitude que o coloca como um dos circuitos de exibição curada mais valiosos do mundo. Com o registro de 563 eventos identificados na última edição, o país apresenta uma força que, se numericamente é inferior a gigantes comerciais do setor, destaca-se pela democratização do acesso e pela capilaridade das políticas públicas. Segundo os dados, o modelo brasileiro fundamenta-se na gratuidade e na função social da imagem, operando como um circuito de exibição que ao menos ameniza a dificuldade de circulação a produções independentes, alternativas, amadoras, de guerrilha ou como se queira chamar.

A distribuição desses eventos em 2024 aponta uma interiorização altamente significativa, movida diretamente por mecanismos criados recentemente, como a Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc. Embora o Sudeste ainda concentre grande parte das exhibições, o dado que realmente importa para a nossa reflexão é a presença de festivais em todas as 27 unidades da federação, atingindo cerca de 450 municípios. Esse alcance não é fruto do acaso, mas de políticas públicas ativas que alcançaram centenas de exibidores e, também, de projetos itinerantes – como os mapeados por Paulo Luz Corrêa – que levam o cinema para territórios historicamente desassistidos. Assim, o Brasil utiliza os festivais como a principal, e por vezes única, janela de cinema para populações do interior, transformando o circuito em uma rede de resistência e formação de público.

Ao analisarmos o calendário anual, há um fluxo sazonal que se intensifica no segundo semestre, culminando entre outubro e dezembro. Esse período concentra quase duas centenas de eventos simultâneos. Essa estrutura permite que uma obra circule por dezenas de telas em diferentes

estados, dando fôlego aos filmes que as salas multiplex não oferecem.

Quanto às tipologias, o circuito brasileiro amadureceu ao ponto de as pautas identitárias deixarem, segundo Corrêa, de ser nichos isolados para se tornarem as bases da curadoria nacional. Embora os festivais chamados “generalistas” ainda existam, a centralidade política reside hoje nas mostras voltadas para realizadores negros, mulheres, comunidades LGBTI+, povos indígenas e questões socioambientais. A situação reflete o trabalho de exibidores que se entendem como fomentadores da presença diversificada nas telas em paralelo a um debate ativo sobre a realidade do país. Dizer que esses segmentos não são mais nichos significa que eles agora ocupam uma fatia significativa do circuito, podendo influenciar inclusive a crítica *mainstream* e os grandes e renomados festivais.

Ainda segundo o Panorama, o curta-metragem é o motor dessa engrenagem, presente em quase todas as programações catalogadas. O formato é visto como uma linguagem que dialoga perfeitamente com a estrutura de sessões intensas, permitin-

do uma diversidade de vozes que o longa-metragem dificilmente aglutinaria. Assim, no contexto circuito de festivais, o curta não aparece como um degrau para formatos maiores, mas uma potência artística autônoma que encontra no Brasil um terreno fértil e diverso para se explorar.

O Panorama detalha, ainda, como o setor se profissionalizou na gestão de dados. A transição para inscrições automatizadas via plataformas digitais indica que os festivais brasileiros operam sob padrões internacionais de logística. No entanto, essa sofisticação tecnológica ainda carece de políticas de arquivamento para que a memória gerada por esses 563 eventos não se perca com o fim de cada edição.

PROBLEMATIZANDO A PRECARIEDADE

Esse conjunto de dados nos aponta uma questão curiosa sobre as mostras de cinema no Brasil: elas refletem tanto as potências quanto as carências do audiovisual brasileiro. Temos um país marcado por diversos desafios que se acumulam desde as crueldades da colonização até as disputas políticas que se seguiram desde então, com golpes de

Estado, negações de direitos, chacinas, criminalização de movimentos sociais, degradação do meio ambiente, tetos de “gastos” estatais. Por outro lado, até por conta da necessidade de enfrentamento de tais questões, temos uma sociedade civil riquíssima em iniciativas de mobilização e resistência, cujas estratégias de denúncia e ativismo passam pelas artes (ou ecoam nelas) — refletindo-se, obviamente, no cinema como ferramenta de expressão. Aparecem, então, vários talentos memoráveis que se especializaram em ecoar tais inquietações sociais nas telas a partir de décadas de organização em movimentos de contestação.

Porém, tanto assunto para se enquadrar como filme raramente coincidiu com uma capacidade instalada de produção cinematográfica. A ausência de políticas públicas claras, planejadas e permanentes impacta na falta de orçamentos, equipamentos, infraestruturas e escolas de formação. Tal precariedade, entretanto, motivou diversas correntes de experimentação estética que se valem das mais variadas táticas de guerrilha, do trash de Zé do Caixão ao cinema novo de Glauber Rocha. São várias as iniciativas que enaltecem a criatividade como remédio para a

falta de recursos humanos, financeiros e materiais e colocam em xeque a tal divisão entre política e estética — ainda que tal categorização seja útil no plano da análise teórica.

Seja como for, o histórico de um audiovisual resiliente e inventivo faz emergir como risco o *elogio acrítico da precariedade*, por meio do qual vinga a sensação de que é sempre possível fazer cinema desde que motivemos as cabeças a funcionar. Com toda a pujança que irradiam, as mostras audiovisuais operam sob risco contínuo de se estabilizarem sob essa lógica, fazerem crer que é lindo termos um gigantesco time de carregadores de piano resilientes trabalhando dias e noites incansavelmente em nome do cinema brasileiro.

Quando menciono que o elogio é *acrítico*, quero lembrar que é possível, sim, realizar mostras sob condições adversas de orçamento e estrutura, superando tais carências com criatividade e improvisação. Podemos dizer que isso até desejável num determinado contexto provisório em que fatores práticos impedem boas condições de trabalho e remuneração justa. Daí a

romancear tal modelo e normalizá-lo vai uma grande diferença.

Elogios bem intencionados sempre surgem em tais contextos precários. A recusa à alcunha de herói criativo e improvisador precisa vir acompanhada de uma percepção crítica que incentive um posicionamento de alerta. Quando falamos de trabalho, não faz sentido querer ser sempre o guerreiro apaixonado, o desbravador insaciável, aquela pessoa que luta contra tudo e contra todos.

Os números das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc são um pequeno alento quando observamos o alcance e a efetividade de tais modelos de financiamento. Há duas questões, no entanto, que pairam no ar. A primeira é que são mecanismos temporários, com prazos de validade a vencer. Isso traz uma insegurança quanto à permanência ou não dos projetos que se iniciaram a partir de tais políticas de fomento. É um mérito inegável que os editais alcançaram beneficiários em locais historicamente desassistidos pelos concentradores e questionáveis critérios dos incentivos fiscais. Ainda assim, uma mostra financia-

da pela Aldir Blanc terá perspectivas para seguir funcionando quando a lei deixar de existir?

Como segunda questão: uma das marcas das leis é a intensa pulverização de pequenos recursos para projetos de orçamentos baixos e cronogramas curtos. O resultado é uma aposta em eventos de porte micro e a naturalização das más remunerações, do improvisado e de estratégias como voluntariado e parcerias de baixa profundidade. É aquela história: "já conseguimos muito em direcionar verbas para onde o dinheiro nunca chegou, agora não reclamem!" Embora, ressalte-se mais uma vez, que tais mecanismos de financiamento têm valor, é plenamente plausível que o exibidor e o público cobrem por políticas públicas pulsantes, com orçamento público garantido e incentivo a projetos estruturantes visando o longo prazo.



CONCEITO

Victor Fisch é um reconhecido exibidor do interior de São Paulo. Há alguns anos, transita por entre diferentes comunidades promovendo festivais que dialogam com os modos de vida, repelem estereótipos e repensam expectativas das pessoas. As entrevistas, bate-papos e rodas de conversa de Fisch são um bom ponto de partida para discutirmos a questão do conceito por trás das mostras de cinema, como no debate gravado pelo canal Curadoria Hilst em que ele fala¹¹ sobre o Festival Internacional de Cinema de Surf de Ubatuba:

Primeiro é preciso confessar que eu mesmo nunca surfei. Só jacaré, eu sou especialista no jacaré. Mas eu me mudei para Ubatuba porque eu casei. Eu comecei a sentir que precisava trabalhar com coisas aqui na região. Eu tenho os meus projetos correndo, tem o festival Gato Preto em Lorena, tem o Soy Loco Por Ti Juqueri que tá rolando. Mas em Ubatuba, tenho um desejo de trabalhar na cidade. Eu dei uma oficina de documentário logo que eu cheguei na cidade e saiu o Proac de festivais. Eu pensei: Ubatuba se chama de 'a capital do surf', então precisa ter um festival de ci-

nema de surf. Pensei nessa ideia de puxar uma coisa e outra e mandei para esse edital. Rolou assim: peguei alguns parceiros como o Rodrigo que era mais do surfe para o cinema, depois entrou o Samuel que é mais do surf com sustentabilidade, aí entrou a Maria, minha companheira, que é mais da gastronomia e da produção cultural local. Então o projeto foi agregando os conceitos.

Dentre a ideia com gigantesco potencial e a coisa funcionar na prática vai uma longa jornada. Como conta Fisch, o pensamento original de uma mostra de cinema de surf precisava ser posto à prova. A ideia era se encaixar na rotina da cidade. Nas conversas com e sobre a comunidade, o grupo percebeu então a questão da sazonalidade da economia local. Com o foco no turismo, a cidade funciona de uma forma no verão, com negócios aquecidos e pessoal todo ocupado no atendimento ao turista. Nas baixas temporadas, o cenário era outro, de desaquecimento, “liberando” os moradores locais para viverem suas vidas apartados da agitação turística.

Havia também outros aspectos a serem considerados sobre o surf para além de uma prática meramente competitiva. Com cem quilômetros de costa litorânea, incrustada entre áreas de preservação ambiental e permeada por uma tradição ligada à cultura indígena caiçara, Ubatuba ofereceu outros elementos orbitando ao redor da ideia original para que o conceito da mostra de cinema amadurecesse.

Diante da reunião de tantas percepções, Fisch comentou sobre o “senso de oportunidade” de se reunir tais ideias no evento. A mostra ocorreu com as cadeiras instaladas na areia da praia, durante o inverno, o que permitiu a participação da comunidade local como plateia – fosse em dezembro, estariam todos trabalhando. O sucesso do primeiro ano levantou questões para edições futuras:

O evento foi crescendo, atraiu muitas pessoas e ele conseguiu ser um muito diverso. Conseguiu ser um evento good vibe, que veio criança, veio família, cinema na areia, festa, música gostosa, tava uma lua linda no primeiro ano, uma coisa super legal. Mas eu tenho uma certa questão: como eu

sou roteirista de formação, com mestrado em roteiro, eu vejo uma oportunidade no sentido de que acho que os filmes de surf tem uma coisa muito... a maioria dos que a gente recebeu tem uma pegada que é um pouco institucional, digamos assim. Ela acompanhando o surfista e a onda num lugar na Indonésia, uma coisa meio sem um evento narrativo. Então comecei a imaginar agora um próximo plano para os próximos anos de festival: trabalhar a narrativa no roteiro do cinema de surf para os jovens a daqui da cidade começarem a criar filmes de surf. Uma narrativa com engajamento, de alguma forma mas que possa ser atrativo, diferente, que possa ter outras outras referências.

Num segundo momento da entrevista, Fisch passa a falar do Festival de Arte Soy Loco Por Ti Juqueri, no qual dá mais um exemplo de como inicia sua jornada de criação de eventos deste tipo. A mostra acontece em Franco da Rocha, cidade do interior paulista sede de um centenário projeto de internação psiquiátrica. Ao longo de muitos anos, os prédios de Juqueri receberam milhares

de pessoas com todo tipo de alcunha pejorativa (dementes, loucos, alienados, doentes mentais) naquilo que por décadas chamávamos de hospícios ou manicômios. A instalação não tardou a estigmatizar o local, num tipo de história que se repete no Brasil, seja em terras de “doidos”, “leprosos” ou “depravados”. Na live transmitida pelo Youtube, Fisch é provocado sobre a relação entre as artes e a saúde mental, proporcionando a fábula para a reflexão na qual o entrevistado conta sobre a conceituação do projeto.

O Festival tenta ser uma coisa transversal, porque a arte atua na saúde. A gente fica dividindo: isso é uma verba da cultura; aquilo é uma verba da saúde. As coisas estão na vida real muito mais misturadas e mescladas. A gente separa muito em caixinhas e as coisas são interligadas, o mundo é interligado. O pessoal do meio ambiente, da sustentabilidade, tem muito essa ideia da natureza como um todo e eu acho que a gente precisa trazer isso para todas as áreas. Na questão da arte e da loucura houve muitos experimentos, experiências interessantes que

já trabalharam nesse sentido. No caso do Juqueri, foi pioneiro no Brasil em arte-terapia com Osório César que fez um trabalho incrível com arte. E inclusive ele teve um relacionamento com a Tarsila do Amaral e esses artistas que eram do Juqueri acabam influenciando muito a arte moderna brasileira como um todo, um processo que é pouco falado mas é algo super importante.

Como conta na conversa, esse contexto apareceu para Fisch enquanto ele ministrava oficinas de cinema em Franco da Rocha. Nas idas e vindas de trem até a cidade, os prédios do antigo manicômio lhe chamavam a atenção, bem como a relação de vários dos moradores com o atual complexo hospitalar. A maioria das edificações está em abandono, como conquista das lutas antimanicomiais. A ideia do festival de artes surge então como iniciativa para ocupar tais espaços, mas fazendo-o de forma que dialogue com o histórico daquele ambiente e permita complexificar o olhar da comunidade sobre si e sobre o que acontecia ali.

Agora mudemos de estado. Um percurso bem diferente deu origem à Mosca, a Mostra Audiovisual de Cambuquira, no interior de Minas. Na cidade cujo auge aconteceu quando os cassinos eram ativos no Brasil, há muitos prédios históricos que permanecem em condições de uso. Um deles é um antigo cinema que, como tantas outras salas de exibição brasileiras, foi convertido em um ponto comercial comum. Como *plot twist*, entretanto, o local foi comprado e a nova proprietária o transformou em centro cultural. Foi nesse contexto que a então estudante de cinema Ananda Guimarães propôs a criação de seu festival, como contou¹² em entrevista a um podcast da região:

A Mosca aconteceu muito como consequência daquele prédio do antigo cinema de Cambuquira, um prédio muito charmoso, que tem uma fachada art-déco, uma biblioteca. Esse cinema foi fechado começo dos anos 80, quando eu estava nascendo. Eu sou originalmente de São Paulo, mas eu cresci visitando Cambuquira. Com aquele espaço fechado, às vezes, estava aberto, às vezes tinha uma festa, não funcionava mais como cinema. Em

2001, ele adquire uma nova direção e ele se transformou num espaço cultural que é hoje, e que a gente tinha a oportunidade de propor programação. Então, em 2005, eu estava me formando em Cinema na Federal de São Carlos e na época a gente não tinha muito onde assistir filme de curta-metragem. O filme de curta ficava restrito a festivais. Se você pensar, em 2005 o YouTube estava nascendo e você não podia colocar um filme de mais de 5 ou 10 minutos. Não era um lugar de vídeos, vamos dizer, profissionais, de uma história com fim, eram vídeos muito mais espontâneos. Então, foi uma coisa muito natural, vamos dizer, de um grupo de estudantes de cinema. Eu falei assim: "Olha, a gente tem oportunidade de um espaço que é super charmoso, interessante lá em Cambuquira, vamos levar uns filmes para exibir lá". E é isso. Além dos filmes dos nossos colegas, a gente já na primeira mosca conseguiu exibir filme de outras universidades também. E a partir daí, para nossa surpresa, embora fosse também nossa expectativa, o público de

Cambuquira e da região abraçou o projeto, gostou de assistir aos filmes, e a gente falou: "Bom, agora eu tenho uma responsabilidade aqui de continuar".

Esses exemplos, narrados por criadores de festivais de cinema, exemplificam formas distintas de se conceber eventos desta natureza. Outras histórias semelhantes aparecerão ao longo deste ensaio. Diante disso, numa tentativa de classificar as formas como os exibidores estabelecem os conceitos que regem seus projetos, pensei em chamá-las como "de fora pra dentro" e "de dentro pra fora".

Por um lado, estamos diante de festivais em que o contexto comunitário preexistente é a inspiração para os rumos que o projeto toma. As histórias do Juqueri e do Ficsu ilustram essa conceituação "de fora para dentro". Nestes casos, a equipe parte de um conceito amplamente absorvido pelas pessoas do lugar, ainda que o propósito seja de resignificá-lo para enfrentar estigmas. Para tanto, o exibidor estuda o entorno, faz pesquisas, dialoga com lideranças, tenta compreender estereótipos para encontrar suas raízes e desconstruí-los.

Em outro estilo de enquadramento, há mostras de cinema cujos conceitos surgem a partir de inquietações internas de seus idealizadores. Os exibidores percebem uma lacuna no mercado audiovisual e pensam em criar a mostra de cinema para enfrentar um possível nicho ainda inexplorado. A comunidade é convidada a ingressar no evento e conhecer um tipo de abordagem que pode lhe parecer nova, ao menos à primeira vista. Este outro tipo de conceito é o que eu preferi nomear “de dentro pra fora”.

Essas duas divisões que esboço aqui podem provocar a impressão de que estabelecer o conceito do festival com base na opinião da comunidade é mais nobre, legítimo ou genuíno que a outra forma de fazê-lo. No entanto, antes desse tipo de conclusão, façamos algumas considerações. O primeiro ponto é que essa proposta de categorização, como outras que aparecem neste ensaio, não é exaustiva e muito menos mutuamente excludente – há, portanto, diversas zonas de sobreposição entre elas. Além disso, é importante ter em mente que qualquer que seja a forma pela qual os exibidores conceituam suas mostras, o resultado é sempre uma intervenção na comunidade. Essa característica é

comum a todo projeto cultural que se preze, pois é intervindo nas relações entre as pessoas que se fazem provocações e reflexões desejáveis num contexto de promoção das artes. O exibidor, portanto, não é um agente neutro que apenas canaliza vontades exteriores, mas sim um interventor consciente de seu papel de transformação social.

Mas tem mais. O conceito por trás de uma mostra de cinema que se faz “de dentro pra fora” possibilita trazer um ar de novidade, de inovação à comunidade na qual está inserida. Sobretudo em locais com baixa oferta de eventos culturais, um festival estético ou político de vanguarda pode muito bem quebrar a rotina e permitir que o público saia do cotidiano, experimente novas sensações e descubra movimentos culturais até então inéditos. Com isso, abrem-se novas possibilidades de vivenciar a cultura e as artes.

Cidades interioranas, por exemplo, tem sempre as mesmas histórias contadas e recontadas à exaustão, que em vários casos produzem apelidos que refletem suas “especialidades” – pensemos na capital da mexerica, do tomate, do calçado, do saci, do futebol e assim por diante. Esses

rótulos simbólicos, mesmo quando orgânicos e legítimos, podem contribuir tanto para mobilizar a comunidade em prol de objetivos comuns quanto para estreitar possibilidades estéticas e políticas. É maravilhoso, assim, quando eventos culturais inovadores propõem reenquadrar tais alcunhas e expandir os horizontes locais dentro de um conceito historicamente consolidado. Mas quem garante que os diversos interiores brasileiros continuam querendo falar sempre sobre os mesmos assuntos?

Nessa mesma linha de raciocínio, existem possibilidades de inovação quando um festival de audiovisual negro ocupa espaços tradicionais de cinema de arte — teremos exemplos reais adiante. Talvez a comunidade frequentadora da sala, ávida consumidora de filmes eurocentrados, esteja plenamente satisfeita com a programação anterior daquelas telas — o que, a princípio, é legítimo. A chegada de exibidores que propõem por si (ou seja, “de dentro pra fora”) uma mostra de temática inusitada (para os padrões daquela sala) acaba por reorganizar expectativas, embaralhar plateias e abrir margem para momentos incomuns de fruição, reflexão e criação.

Ainda pensando sobre isso, seria uma espécie de preconceito pensar que uma cidade interiorana típica ou mesmo uma comunidade periférica de grandes centros urbanos não abriga pessoas com capacidade de se interessar e opinar sobre vanguardas estéticas e experimentações de linguagem audiovisual, por exemplo. Como conta¹³ Gleydson Mota, do Cine Barranco:

Esse sentimento de a gente estar aqui no sertão construindo um polo de cinema, com esse olhar de que ninguém faz cinema só. De fato, às vezes a gente olha uma produção audiovisual e tem tanta gente envolvida nesse processo. Construir o cinema, é muito gostoso o processo de fazer, de pensar. É esse mesmo sentimento que a gente está agora no festival, de envolver a cidade, de pensar a dinâmica na cidade com o cinema. A gente fala de Januária, que esse movimento de cinema não é novo. A gente revela que esse movimento de cinema na cidade não é novo. A gente tem o cinema aqui desde 1950 mas ele está fechado agora. Mas ele existe. O Cine Barranco está provocando esse olhar tam-

bém, porque Januária é legal, é uma cidade incrível, eu amo Januária. Mas Januária com cinema é mais legal ainda!

Esse trecho curto ilustra como a cinefilia existe em todo lugar. Assim como a grande sala de cinema de rua para centenas de pessoas, mesmo em lugares supostamente “remotos”, há o fotógrafo que documentava as festas da comunidade, o projetorista que sabia opinar sobre linguagem cinematográfica, a costureira que criava figurinos em espetáculos gravados em vídeo, o ex-dono da locadora de VHS que sabia indicar obras conforme o gosto do cliente e a professora que descobria pérolas cinematográficas para exibir em sala de aula – ou seja, pessoas com alguma bagagem para formar e emitir opiniões em um debate sobre um conjunto de filmes. Um pequeno grupo de cineastas recém-formado pode até achar que está trazendo as mais inesperadas inovações, quando muitas vezes pode se deparar com um outro tipo de público qualificado. Assim, mostras estéticas podem ser “de dentro pra fora” até que o contato com a plateia desfaça tal ilusão.

Assim, termino esse trecho reforçando que nenhuma das duas categorias de conceitos fogem da fluidez que nascerá invariavelmente do contato com o público. À medida que o evento sai do papel e passa para o mundo real, surgem novas demandas, expectativas, frustrações e reordenamentos. Aquela mostra que se pensava profundamente experimental vai aos poucos se abrindo a interesses cotidianos de seu público; enquanto o festival pensado sob um conceito comunitário pode perfeitamente se deixar levar por novas experimentações estéticas.

COMPETIÇÕES E TROFÉUS

Seja como for a origem do evento, a expectativa é de que o festival seja um momento de celebração do cinema. E essa ideia pode-se valer das mais variadas ferramentas. Uma delas é a competição entre as obras. Nesse sentido, a divisão entre o termo “mostra” (geralmente vista como não competitiva) e “festival” (visto como formato competitivo) é, na realidade, fantasiosa. Os termos são sinônimos, pois a questão da premiação coexistem em ambas as nomenclaturas. Defensores do formato competitivo argumentam que

as votações geram um “burburinho” necessário e mantêm o público engajado durante os dias do evento. Na mesma entrevista citada anteriormente, Ananda explica sua escolha sobre premiações para a Mosca:

A ‘mostra’ é uma palavra que a gente usa para falar que é um festival não competitivo. No fim das contas a Mosca tem a sua competição de júri popular, mas na época a gente deu o nome de ‘mostra’ porque o nosso objetivo principal era exhibir os filmes, não era a competição em si. E a gente não tem até hoje competição de júri técnico. Nós não temos jurados avaliando os filmes. O nosso compromisso é com o júri popular. Então todos os espectadores que vão ao festival recebem uma cédula. Eles avaliam os filmes de curta-metragem como regular, bom, excelente. Essa foi nossa proposta: exhibir filmes e deixar o público interagir, para a gente conhecer o preferido do público no final.

Nessa fala aparecem os dois formatos mais comuns de premiação, que perpassam festivais

de cinema dos menos aos mais badalados. Enquanto júris técnicos conferem um ar de profissionalismo e de excelência técnica, as votações populares prezam pela diversidade de opiniões e pela horizontalidade. Ambos coexistem em harmonia, embora atritos sejam comuns e até desejáveis, pensando que uma seleção de filmes é sempre subjetiva e o dissenso é base para o burburinho pós-sessões.

Assim, os júris técnicos trazem consigo o posicionamento do próprio festival sobre as obras que expõe. Isso porque a escolha dos jurados reflete o tipo de conhecimento que o festival valoriza. Como exemplo, o corpo de jurados da 18ª edição do Festival Taguá reflete uma curadoria técnica centrada na renovação do cinema independente e na expertise em circuitos de difusão e memória. A composição equilibra profissionais com inserção internacional – representados por figuras como Bethania Maia e Marcelo Lin, cujas trajetórias alcançam festivais de Berlim e Telluride – e pesquisadores dedicados às pedagogias da imagem e à história da arte, como Juliane Peixoto e Zefel Coff. Observa-se um perfil que privilegia a polivalência, reunindo jurados

que transitam entre a produção executiva, a direção de fotografia e a gestão de salas de cinema, a exemplo de Rafaella Rezende Galvão, gerente de programação do Cine Brasília. Essa heterogeneidade sugere uma avaliação que articula o rigor da pesquisa acadêmica com a viabilidade prática da produção de cinema, mantendo um olhar atento tanto às narrativas afrodiáspóricas e de gênero quanto ao fortalecimento do eixo regional do Distrito Federal e de Minas Gerais.

Seguindo tal exemplo, o perfil do júri técnico do 26º Festival de Cinema Itinerante de Vitória caracterizou-se por uma composição de alta densidade acadêmica e notável representatividade política, equilibrando nomes consolidados da crítica e da pesquisa com realizadores premiados e ativistas de causas das minorias. Nota-se uma predominância de mulheres e pesquisadores negros com trajetórias voltadas à descolonização do olhar, como exemplificado pela presença de Kênia Freitas, doutora e especialista em afrofuturismo, e de Samantha Brasil, ligada ao coletivo Elviras. A pluralidade de saberes é reforçada pela inclusão de profissionais técnicos de ponta, como o diretor de fotografia Rafael Malta

e a produtora Irina Neves, além de figuras históricas das artes cênicas e do cinema, como as atrizes Maria Gladys e Soia Lira. O corpo de jurados também prioriza a descentralização geográfica e temática, contando com gestores de festivais regionais como Alexandre Soares Taquary e especialistas em cinema de gênero, a exemplo de Bernadette Lyra e Rodrigo Aragão.

Seguindo um estratégia semelhante, o júri técnico da 45ª edição do Festival Guarnicê de Cinema, de São Luís, apresenta um perfil marcado pelo trânsito entre a produção de mercado, a gestão de equipamentos culturais e a especialização em narrativas identitárias e antropológicas. Dividido entre comissões nacional e regional, o grupo reúne figuras da economia audiovisual maranhense e brasileira, como o realizador e distribuidor Frederico Machado, expoente do cinema autoral com a Lume Filmes, e a produtora Erika Cândido, responsável por obras laureadas em Cannes e voltadas ao protagonismo negro através da Kilomba Produções. A composição privilegia também profissionais com formação acadêmica e experiência em curadoria, a exemplo do crítico Adolfo Gomes e da documentarista

Marla Silveira, cujas trajetórias vinculam a pesquisa histórica à prática documental, além de cineastas como Breno Nina e Neto Borges.

O que se observa é que a presença de um júri técnico em festivais de cinema vem para promover uma legitimação institucional, conferindo às obras e aos seus realizadores um selo de qualidade que vai além da mera exibição. Ao submeter os filmes ao crivo de profissionais experientes – entre críticos, pesquisadores e cineastas consagrados –, o festival estabelece um parâmetro de excelência que auxilia na construção de um cânone audiovisual contemporâneo. Do ponto de vista dos diretores e produtores, o reconhecimento oficial por meio de prêmios e menções honrosas chancela o trabalho, facilitando sua circulação em novas janelas e fortalecendo o currículo dos profissionais para a captação de recursos em projetos futuros¹⁴.

Para além da premiação em si, o júri técnico desempenha o papel de identificar e destacar inovações de linguagem, rigor estético e ousadas narrativas que poderiam passar despercebidas em uma recepção popular. Num processo bem

conduzido, o corpo de jurados não é um grupo encastelado numa sala fechada, mas sim conta com profissionais que circulam pelas sessões e participam dos debates. Não é apenas uma questão de se distribuir troféus para um e outro filme, mas também um processo de aprendizado mútuo entre jurados, realizadores, curadores e espectadores. Ao confrontar a produção com critérios de excelência sem perder a conexão com a realidade comunitária, o júri orienta o amadurecimento técnico de novos talentos, assegurando que o reconhecimento seja o reflexo de um diálogo profundo entre a experiência consolidada, a efervescência da audiência e a nova produção brasileira¹⁵.

LOCAL DE EXIBIÇÃO

O conceito de uma mostra passa, ainda, pela definição do tipo de local onde as exposições acontecem. Curador do Centro Cultural Dragão do Mar, de Fortaleza, e crítico de cinema, Pedro Azevedo trouxe¹⁶ uma série de reflexões sobre possibilidades e limitações de exibição e como isso reflete no trabalho de exibidores. Em videoaula transmitida no canal do Dragão, o pesquisador

fala em *cinema expandido*, que envolve exibições em contextos fora das salas tradicionais. Segundo a linha de raciocínio, o mundo de hoje produz imagens em volume e velocidade antes impensáveis. “Nesse cenário, surge uma figura que não apenas seleciona — pois selecionar é apenas uma parte do trabalho —, mas um profissional que sabe articular as imagens, elaborar sentidos, atribuir significados e construir narrativas e discursos próprios. Nesse sentido, o curador de arte e o curador de cinema são agentes artísticos e políticos muito influentes no circuito contemporâneo”, posiciona-se. Apesar de destacar a relevância da figura do curador, Pedro reforça ser contra a mistificação desse profissional, colocando-o “em pé de igualdade com o espectador e com os próprios artistas”.

Para se embasar, o pesquisador chama salas de cinema tradicionais de *caixa-preta* e as contrapõe a um outro modelo antagônico, o *cubo-branco*, presente em museus onde há projeção audiovisual em meio a exposições. Por um lado, a caixa-preta se propõe como um local de contemplação absoluta e fechada. Já o cubo-branco foi concebido a partir de várias experimentações

em que os espectadores assistiam de outras formas, por exemplo, levantar e deslocar-se pelas salas, podendo projetar parte das cenas em seus próprios corpos.

Outra reflexão que o pesquisador propõe é de se pensar o contraponto entre as salas de cinema de rua e as de shopping center. Nas salas multiplex, a ideia é o consumo imediato, com a quase expulsão dos espectadores para que outros compradores de ingressos cheguem e ocupem as cadeiras. Nas salas de cinema de rua, por sua vez, a ideia dos exibidores é manter o público ali presente, debatendo e formando uma comunidade que frequente o local. Assim, a ideia é que os exibidores estejam atentos às peculiaridades de cada espaço, adequando a linguagem da mostra ao seu ambiente de exibição.

Estas passagens da videoaula trazem alguns pontos para se pensar quando se fala em mostras de cinema. Assim, vou propor categorizar os espaços de exibição em quatro tipos. A caixa-preta e o cubo-branco já foram definidos. Na prática dos festivais de cinema, especialmente aqueles de pé-no-chão, sugiro mais duas categorias: o *cubo-*

-cinza e o céu aberto. Cada tipo de lugar tem uma própria linguagem, com suas limitações, possibilidades, contextos, expectativas e provocações. Os espectadores não se comportam de uma mesma maneira se a mesma obra for exibida na praça, num auditório improvisado ou em uma sala de cinema propriamente dita.

Dessa forma, optei por chamar de cubo-cinza o espaço de exibição fechado que não garante o isolamento pleno e sagrado da caixa-preta, mas também não é friamente calculado para que as intervenções sejam parte ritualizada da experiência estética. Pensemos em mostras de cinema que acontecem em garagens, salões paroquiais, centros comunitários e salas de aula. São casos em que pode haver entra-e-sai constante das pessoas, em que não haverá o acodicionamento acústico ideal e que a iluminação e a posição do projetor poderão ficar comprometidas. Embora, por essas palavras, pareça um ambiente desorganizado, o cubo-cinza tem o mérito de geralmente ser um lugar onde a comunidade está acostumada a frequentar e, por isso, se sente à vontade, como se fosse dona do lugar.

O céu aberto, por sua vez, é o tipo de ambiente amado por muitos exibidores e espectadores. É claro que a praça está sujeita a diversas intervenções e distrações: cachorro, trânsito, vento, chuva, carro de som e assim por diante. Porém, num contexto de exibição na rua, o espectador está mais 'livre' para se levantar, conversar, ir embora ou voltar. Se em um auditório improvisado a tendência é de se ter algum nível de isolamento, a céu aberto são inúmeras as interferências podem causar ruído. O charme está na tendência de que o público sintase mais à vontade para desrespeitar "regras" como ficar sentado e calado.

Já numa sala construída especificamente para exibição cinematográfica, a caixa-preta torna o ambiente quase "sagrado", provocando os espectadores a contemplarem a obra concentrados e com atenção. Este tipo de exibição tem o grande mérito de produzir uma espécie de celebração mais ritualizada, que pode encantar cinéfilos, tanto experientes quanto aqueles ainda em formação. Basta pensar na memória afetiva cultivada por muitos de nós sobre a primeira vez em uma sala de cinema: por mais que o cinema na praça produza um inegável cenário bucólico, o direito de assistir a uma sessão

cinematográfica envolvente e provocativa em uma caixa-preta tem caráter igualmente transformador.

No documentário *Cinema Gerais e Baru*, de 2018, a ativista Daiana Campos é perguntada sobre o que é trazer o cinema para Sagarana, um antigo assentamento de reforma agrária no município de Arinos, no Norte de Minas. “Daqui até Arinos são 40km. E a comunidade muito linda, de um sertão vivo, de povo bonito, povo acolhedor. E olha, eu posso dizer por experiência de alguns relatos que ouvi aqui em Sagarana. ‘Que negócio é esse de cinema? Vai ter cinema aqui pra gente?’”, lembra¹⁷.

As cenas seguintes mostram a equipe chegando ao campo de futebol de terra e montando um enorme e pesado portal de madeira. Depois, organizam um charmoso auditório a céu aberto. Em um outro momento, precisam recolher todas as cadeiras na correria, porque começa a chover. Corta para crianças à noite, sentadas de frente à tela, que exhibe uma vinheta do Cine Baru, a Mostra Sagarana de Cinema. Um organizador explica sobre a programação da mostra competitiva enquanto barraqueiros preparam pipoca e churrasquinho para os espectadores.

O exemplo mostra como é plenamente possível que uma obra exibida em praça pública conquiste a plena atenção do público em um noite de silêncio e tranquilidade. A ideia de uma exibição caótica a céu aberto contrastando com a tranquilidade de uma caixa-preta, assim, está longe de ser regra. Não é à toa que várias salas de cinema tradicionais tem em seu histórico inúmeras sessões caóticas, barulhentas e desorganizadas.

Seja como for, a escolha e a configuração dos espaços de exibição não se dão somente por capricho. O exibidor elabora seu projeto atento às limitações e às liberdades que cada espaço oferece ao público. Cabe também, da parte de quem organiza a mostra, pensar sobre o conforto e a dignidade da plateia, seja qual for o tipo de sala. Para tratar dessas e de diversas outras variáveis, Pedro aciona o conceito de *espectatorialidade*, que contempla uma visão de espectador não como figura estática e silenciosa, mas também como agente ativo de uma sessão de cinema, com a capacidade de transformar e dar novos sentidos a uma exibição. Afinal, aplausos, risadas, gritos, vaias e protestos podem muito bem compor a catarse de se assistir a imagens em movimento projetadas em uma tela.

Evidentemente que, para exibidores do interior do Brasil ou mesmo de áreas periféricas de grandes centros, é pouco provável que haja oferta significativa de espaços para a produção de uma mostra de cinema. O local de exibição fatalmente será definido mais por falta de opção do que por uma escolha consciente e bem calculada. Ao contrário de áreas nobres de cidades-polo, em que um exibidor estruturado poderá (ao menos em tese) encontrar salas de cinema públicas, auditórios multiuso ou mesmo parques bem equipados, em interiores e periferias o exibidor terá que mobilizar a praça, o asfalto, o galpão improvisado ou o campo de futebol. Como diz¹⁸ o exibidor Florisvaldo Júnior, do Cine Pojichá, de Teófilo Otoni:

A maior parte das sessões são na rua, em espaços públicos abertos. A gente também faz em espaços fechados, em telas menores. E, ano passado, foi a primeira vez que a gente fez sessão na sala de cinema, em Teófilo Otoni. Ano passado, a gente teve o projeto aprovado na Lei Paulo Gustavo. Então, foi o primeiro recurso de verdade que a gente recebeu, porque a maioria a gente fez só com o que a gente tinha. Ou conse-

gua ali pouquíssimo apoio financeiro, bem pequeno. Quando a gente já conseguiu aprovar na Paulo Gustavo, a gente conseguiu fazer uma edição em mais cidades. Conseguiu colocar algumas sessões na sala de cinema. Foi muito bom. Sempre foi uma vontade minha. É ótimo ir para a rua, ir para espaços alternativos, mas a gente também precisa da sala de cinema. É uma outra experiência. É a experiência do cinema, da sala escura, da tela grande, do som, da concentração que você gera ali. Então, realmente, é lindo. É importante levar para espaços alternativos, ruas, mas você não pode levar qualquer obra, por exemplo.

Nesta entrevista, Florisvaldo comenta sobre a diferença entre o possível e o desejável. No caso, a falta de financiamento obriga o projeto a circular onde der, a despeito da vontade dos exibidores. Há, na última frase da fala, um pequeno trecho em que nos lembra sobre como o espaço físico de exibição impacta na curadoria. Esse é assunto para o próximo capítulo.



CURADORIA

Neste capítulo, vamos conversar sobre aquela que talvez seja a fase mais delicada, mais desafiadora e, por isso, mais agradável da realização de uma mostra de cinema: a curadoria. Nossa tarefa aqui será oferecer alguns subsídios para que o exibidor consiga pensar, executar e avaliar esse processo dentro da sua própria realidade.

De partida, ressaltemos que o termo “curadoria” parece viver hoje uma curiosa supervalorização. Se antes ele estava restrito aos espaços de museus e salas de exposição, hoje parece ter invadido o vocabulário do cotidiano. Fala-se em curadoria de conteúdos para redes sociais, de cardápios, de cursos e até de listas de compras. Banalizações à parte, no contexto de uma mostra de cinema, a curadoria não é uma palavra mágica para conferir sofisticação a uma escolha; ela é o que sustenta e dá cara ao conceito do evento.

Um mantra repetido quase à exaustão (às vezes, de forma explícita, às vezes, nas entrelinhas) em todo o material com o qual me deparei é que *a curadoria vai muito além da seleção de filmes*. Falaremos bastante disso nos próximos tópicos. Neste momento, porém, atentemo-nos para o fato

de que na ideia de *ir muito além* deixa implícito que a seleção de filmes faz parte do processo e, portanto, não deve ser desprezada, uma vez que ela é o ponto de partida a partir do qual os curadores vão moldar uma nova edição do festival.

Do ponto de vista meramente técnico ou burocrático, se assim podemos dizer, o trabalho de seleção em sentido estrito passa pela análise de uma planilha em que constam todos os filmes inscritos. Essa tabela “nascerá” organicamente das fichas de inscrição, sejam elas formulários digitais ou de plataformas especializadas na gestão de festivais de cinema. A planilha então terá nas colunas algo como título da obra; duração; estado (ou país) de origem; equipe e outras informações que os organizadores da mostra queiram levar em consideração no momento da definição do regulamento. O curador (ou os *curadores*, se for o caso) não se debruçará sozinho sobre este material, mas sim com ajuda de voluntários, parceiros e colegas de produção da mostra – o *conselho curatorial*. Tendo o cuidado de assistir os filmes completos, em velocidade normal (1x) e em ambiente livre de distrações, esse time vai se deixando impressionar pelo

que assiste, formando, reformando e transformando a cara do festival.

Em alguns casos o processo pode envolver o que eu vou chamar de uma *curadoria proativa*, quando há um filtro predeterminado que direciona o olhar dos programadores. Em outros, temos uma *curadoria reativa*, que acontece quando há menos regras prestabelecidas e o conjunto das obras inscritas é quem mostra os caminhos pelos quais a equipe vai percorrer até a montagem final da programação.

O exibidor Marcelo Ikeda comenta¹⁹ em artigo acadêmico que os festivais tinham por tradição uma equipe de seleção que buscava consenso na exibição. Com o passar o tempo a coisa ficou mais sofisticada:

“Nesse processo, estabeleceu-se a institucionalização da figura do curador – um agente com características específicas –, responsável pela formulação e implantação de um conceito curatorial, a partir do qual todas as atividades do festival se desenrolam – entre elas, a seleção das

*obras em suas diversas seções. Ou seja, se o modelo anterior era calcado no papel do selecionador/programador, agora estabelece-se um novo perfil, cristalizado na figura do curador*²⁰.

Ainda que possa haver uma comissão de curadoria com várias pessoas envolvidas, continua Ikeda, a ideia é que o festival tenha um projeto comum, um perfil curatorial, um recorte curatorial. O evento então tem um enquadramento particular que se busca único. O curador trabalha para o festival, mas pode ser disputado entre festivais de maior ou menor hierarquia. O trabalho do curador é avaliado não só pela repercussão dos filmes, mas pela postura e pelas ações. Pode haver inclusive o risco de excessiva exposição do curador, transformando-o em instância mais central à dos artistas e das obras exibidas.

Isso nos leva, conforme Ikeda, a uma proposta de *curadoria autoral*: os filmes não são fenômenos isolados que deveriam ser assistidos por sua originalidade. Pelo contrário, o curador tem o trabalho de estabelecer relações entre obras distintas, apontando-as para um contexto comum. “O papel

da curadoria é formar uma grande rede, estruturada a partir de um agenciamento dos próprios sentidos da produção artística contemporânea”, diz Ikeda. O produto final de um festival de cinema é uma grande obra formada pelos pontos de conexão entre as obras.

E, avançando, chegamos a uma máxima: *O festival não é neutro!* A mostra de cinema transforma um filme, ela é capaz de distorcer, modificar, alterar sua natureza. O risco disso é o excesso – o curador se torna um protagonista tão inflado que abandona o papel de mediação entre artista e público e passa a acumular os louros do processo.

Pensando sob o ponto de vista da curadoria como processo de trabalho, Rubens Fabrício Anzolin, ao relatar sua experiência na Mostra de Tiradentes, destaca²¹ que aprender a lidar com tabelas e quantificar tarefas é o que permite a uma equipe organizar o volume gigantesco de obras inscritas. É na planilha que os curtas e longas recebidos começam a ser organizados em lotes e divididos entre duplas de visualizadores, garantindo que nenhum olhar seja solitário e que os diferentes “termômetros” dos curadores possam se encon-

trar. Esta etapa de assistir a tudo que chega é chamada de “visionamento”.

Tenso e extenso, embora aparentemente simples e divertido (“é só sentar e assistir aos filmes”), um visionamento bem organizado é fundamental para que a curadoria dê certo. As impressões que se constroem a partir da leitura profunda de tudo o que chega desafia mesmo equipes mais tarimbadas, de forma que *toda curadoria é sempre um nova descoberta*. Vamos então mergulhar na complexidade das falas de curadores sobre seus processos, levando-se em conta as possibilidades que se abrem a partir da escuta dessa turma.

De cara, saibamos que uma curadoria saudável não busca o consenso absoluto entre os curadores ou destes com público, mas sim a diversidade de perspectivas. Como já dito, a tendência contemporânea é substituir a figura do “selecionador solitário” por *conselhos curatoriais plurais* – em sentido não apenas de número de pessoas, mas também de trajetórias e características pessoais, profissionais, acadêmicas, etárias, raciais e sociais. Não estamos falando apenas de se escalar um time de críticos renomados (embora despre-

zando-os seja populismo vulgar), mas também de se pensar em misturar o acadêmico com o popular, o formal com o informal, a pesquisa com a intuição. Pensando metaforicamente, não se trata exatamente de se costurar uma colcha de retalhos (em que cada contribuição pode ser vista isolada), mas sim de se preparar uma sopa, em que alguns ingredientes ainda aparecem visíveis mas, no geral, não conseguimos saber onde começa e onde termina cada ingrediente original.

Em entrevista concedida ao canal CineVitor, durante a 8ª edição do Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba²², Eduardo Valente detalhou seu processo de seleção e curadoria. Ele descreve que o trabalho do evento se inicia efetivamente no segundo semestre do ano anterior ao evento, movido pela observação dos festivais internacionais e pela *busca ativa* por filmes que ainda não aportaram no Brasil. Valente concorda e reforça que a curadoria não é um exercício solitário ou meramente administrativo. E demora: o processo ganha densidade entre janeiro e abril, quando a equipe processa cerca de 600 longas-metragens. O critério primordial, contudo, está muito longe de uma suposta métrica objetiva de qualidade isola-

da de cada obras. “O principal em um festival, eu acho, é a maneira como os filmes conversam entre si dentro de cada mostra e no conjunto do evento”, afirma. A seleção é, portanto, a construção de uma rede de relações entre os filmes.

O programador destaca que a força do trabalho reside na troca coletiva entre os curadores. O confronto de impressões é o que permite ao festival transbordar a visão individual:

“Essa curadoria cresce na troca, na conversa, na descoberta e no ato de dividir a primeira impressão. Ouvir o outro é fundamental; às vezes, um colega gosta mais de um filme do que você e consegue convencê-lo sobre aspectos que você não sentiu. [...] Ao perceber a paixão de um colega por uma obra, entendo que ela deve estar no festival para que o público possa ter essa mesma experiência.”

No caso dessa mostra, a decisão final sobre a programação, frequentemente dolorosa pela necessidade de exclusões, é pautada pelo papel que o filme desempenhará no panorama cultural brasi-

leiro. Por exemplo, Valente explica que a equipe avalia o diálogo com outros festivais nacionais: “Se percebemos que um filme não passará em outros lugares a menos que o exibamos, ou que ele dialoga perfeitamente com outro da nossa grade, priorizamos a sua inclusão para compor o todo da nossa programação”.

Até aqui, há um consenso: não falamos curadoria como escolha de filmes por sua individualidade. E, se não há um critério objetivo para classificar cada obra em isoladamente, podemos falar em algum padrão de elo para estabelecer as relações entre os filmes? Assistindo ao material que deu origem a este trabalho, me deparei com algumas interpretações desse processo que vou tentar sistematizar. Pensei em três propostas de caminhos para se estabelecer conexões entre obras: o conflito, o avizinhamento e a anticuradoria. Independente das diferenças, todas elas estão nesse lugar da resposta a uma ideia, mais ou menos hegemônica no senso comum, de que a montagem de uma programação se dá pela escolha dos “melhores filmes” – talvez pela influência de grandes premiações como o Globo de Ouro e o Oscar, talvez porque, de fato, a seleção

“meritocrática” ainda aconteça em um ou outro contexto dentro do diversificadíssimo universo dos festivais. Então, neste sentido, há uma gênese comum entre esses “modelos” que vou propor com base nas falas dos curadores.

CONFLITO

No cinema, a palavra *conflito* foge do sentimento que pode despertar em outros contextos. Isso porque não existe cinema sem conflito: todo filme tem um conflito para chamar de seu e é a partir dele que qualquer história se desenrola. Para alguns curadores, a tarefa de montar uma programação em sessões passa justamente por encontrar e estabelecer conflitos.

É o que mostrou recentemente o conselho curatorial de Tiradentes, por exemplo. Por lá, a metodologia de curadoria envolve conversas semanais onde filmes “não consensuais” são colocados à prova. Ao comentar a montagem das sessões — para além da seleção dos filmes —, a curadora Camila Vieira, da 27ª Mostra de Tiradentes, contou²³ ter acionado uma espécie de termômetro para encaixar as peças no quebra-cabeça da programação.

“[Tivemos] conversas: conversar sobre alguns filmes específicos, falar da singularidade desses filmes. Um desafio posterior a isso foi pensar um desenho das sessões. Inclusive estava bem preocupada com isso: como é que a gente ia compor a ‘temperatura’ dessas sessões? Acho interessante pensar uma curadoria de curtas dessa forma: como é que você regula a temperatura daquela sessão?”, metaforizou.

Ela seguiu no raciocínio explicando uma possível imprevisibilidade do resultado da montagem da programação. “Eu vou colocar dois curtas explosivos naquela sessão e o que que isso pode reverberar? Que tipo de sensação isso pode reverberar? Ou então eu vou montar uma sessão que tem um filme explosivo e que tem um filme mais ‘morno’, e o que que isso pode gerar? São apostas que a gente faz. A gente faz apostas porque, no fim das contas, a gente só vai ter ideia de como vai ser essa sensação com o público, com espectadores acompanhando”, explicou.

Relatando sobre o método de trabalho da equipe de curadoria e descartando o consenso como obrigatoriedade, Camila abordou ainda a impor-

tância da diversidade entre os curadores. “A gente passou de três curadores de curtas para cinco, e todos os cinco com um pensamento muito diferente de cinema brasileiro contemporâneo. Então nossas conversas foram muito acaloradas. A gente estabeleceu uma metodologia bem interessante de conversas a cada semana e cada um escolhia alguns filmes específicos que tinham chamado a atenção e que não necessariamente seriam filmes que iriam para a seleção. A gente estava ali colocando os filmes para conversar e aí surgiram conversas muito acaloradas, a ponto da gente considerar inclusive curtas não consensuais”, lembrou.

Na mesma roda de conversa, Leonardo Amaral usou tom semelhante para comentar embates entre filmes em busca de lugar nas sessões. “A programação está concentrada realmente em embates entre os filmes. Se vocês virem esses filmes que a gente programou aqui fora do contexto ou dentro de um outro contexto, a discussão vai ser completamente diferente”, alertou.

Assim, a decisão por um filme ou outro dependia não só da obra em si, mas de sua relação conflitu-

osa com outros inscritos. “Um filme que subia pra competitiva puxava outro. Tinha uma coisa de reverberação dos filmes dentro da própria grade. Isso que eu acho que é o mais interessante de fazer seleção e curadoria de curtas: é que eles estão sempre em conjunto, sempre em contato. E muitas vezes quando um filme entra em debate com outro, ele vai para um caminho que a gente não necessariamente esperava quando viu o filme individualmente sozinho, dentro de casa”, pontuou.

No caso de filmes vistos isoladamente, o roteiro padrão nos conduz por um conflito que se acentua à medida que os personagens interagem entre si. Os fatos se sucedem até que se atinja um clímax, momento em que a plateia está mais tensa, à espera de uma solução. Após o clímax, é hora de respirar aliviado e para deixar a sala com a sensação de alma lavada.

Como analogia, a curadoria do conflito parece articular os filmes como cenas em busca de um clímax e uma resolução. A questão é que, num festival de cinema, a sessão não termina com o fim da projeção — o debate entre público e diretores, é, por assim dizer, o auge. Se as faíscas

elevam a temperatura ao longo da exibição, sobra para o diálogo entre os presentes o papel de resolver os conflitos.

“Um colega trazia um filme e dava uma faísca. O que está na programação pra vocês é onde teve a faísca, onde teve o choque, muitas vezes o dissenso. Isso é muito bom”, opinou Leonardo.

Isso não significa, entretanto, que o debate deve colocar um ponto final nos dilemas apontados pelo conjunto dos filmes. Da mesma forma que bons filmes nos fazem pensar por semanas (ainda que o conflito originário esteja cinematograficamente resolvido), boas sessões devem nos manter incomodados e mexidos por muito tempo.

Pensando neste sentido, a exibidora Luciana Oliveira descreveu²⁴ o processo de curadoria da mostra Egbé como inspiração para os debates com o público da mostra. A equipe fica com a missão de instigar as discussões e estimular a identificação com os conflitos, os dramas e as vitórias que os personagens travam nas telas. “[Precisamos] pensar em que tipos de narrativa a gente pode trazer para provocar essas reflexões e

trazer e promover algumas transformações nessas pessoas, para que elas possam levar para casa e no ano seguinte elas possam trazer seus pais, possam trazer seus avós e possibilitar algumas reflexões a mais”, avaliou. O estímulo ao debate que aparece nessa fala tem elementos de uma curadoria marcada pela escolha de faíscas, estimulando e jogando o conflito no colo do público.

AVIZINHAMENTO

Se, no debate entre curadores de Tiradentes, saíram palavras como “temperatura”, “explosivos”, “embates” e “faíscas”, na discussão da Semana do Cinema Negro de 2021, de Belo Horizonte, a tentativa foi de usar um termo mais harmônico para dizer, de outro ponto de vista, quase a mesma coisa. Professora e integrante da equipe de curadoria da Semana, Vanessa Santos comentou²⁵ sobre o acúmulo de conhecimento ao longo do processo e como surgiu o termo que guiou as decisões colegiadas:

“A Tatiana [Carvalho Costa] foi maravilhosa nesse sentido, a gente leu várias coisas que vinha de pensamentos que ela puxava,

com todo o estudo que ela tem feito sobre aquilombamento no cinema. E aí vem a ideia de avizinhamento. A gente conversou muito sobre uma geografia preta, sobre uma geografia do sensível, do simbólico... E aí a gente falava do que é 'ser vizinho', do que é ser uma comunidade. Vizinho é tudo igual? Não é igual, é diferente, mas compartilha de alguma coisa, compartilha de algum sentimento. A Layla pediu para a gente dar um nome. A gente ficava: 'Gente, vamos dar nome para a criança, a criança precisa nascer'. E surgiu o 'avizinhamento'".

Essa ideia de "avizinhamento" adotada na Semana veio da necessidade de criação de um modelo virtual de festival (em virtude da pandemia), com suas particularidades e diferenças em relação a uma mostra presencial. No caso, os curadores optaram não por sessões fechadas, mas por aproximar curtas uns dos outros, de modo que o espectador pudesse construir as próprias programações. "É muito rico quando vamos para as conversas e ouvimos os realizadores dizerem: 'Que legal esse nome, isso me traz muitas ideias'. Vê-los 'avizinados', discutindo temas em comum

entre as obras, por mais diversas que sejam, foi um processo muito legal dessa curadoria: abrir o processo para escutar os realizadores e entender que nada está fechado".

Participando da mesma roda, Tatiana Carvalho Costa complementou a ideia de avizinhamento: "Essa ideia surge muito desse desejo de não criar hierarquias entre os filmes. De pensar como uma obra dialoga com a outra, como elas se tencionam, como elas se abraçam. E isso passou por um processo de visionamento que foi muito intenso, mas muito prazeroso, porque a gente debatia cada obra a partir das nossas subjetividades. A gente trazia as nossas histórias de vida, as nossas referências teóricas e estéticas para o jogo".

Uma passagem de outra live ajuda a aprofundar um pouco nessa reflexão, embora o termo "avizinhamento" sequer tenha sido ventilado. Era um diálogo sobre a memória de diferentes festivais pelo Brasil e a exibidora Bea Gerolin comentou⁶ sobre como a escolha do local para a mostra Griot acabou levando à busca por novas fórmulas. Inicialmente, surgiu a proposta de se ocupar telas tradicionais da cidade com filmes negros. "Até

então, a Cinemateca era esse espaço de passar retrospectiva do realismo italiano ou um cineclube em que eram exibidos só filmes de diretores homens e brancos”, contou. As salas cheias já na primeira edição foram uma conquista, mas junto com ela houve uma pitada de frustração. “Depois da primeira edição a gente ficou nessa: ‘putz, ok, ocupamos a Cinemateca, enchemos a Cinemateca, mas quantas pessoas pretas tinha no público da mostra?’. E eram muito poucas, não chegava a 20% do público total”, admitiu. A solução, em diálogo com os movimentos negros parceiros, foi de alugar ônibus para trazer pessoas das periferias da cidade e parcerias com escolas da Região Metropolitana de Curitiba.

Mas não foi só uma questão de logística. A preocupação com uma plateia preta também impactou na curadoria da mostra. A exibidora conta que a mudança de público ensejou um olhar para um outro tipo de cinema negro que não falasse apenas de dores e genocídios. “Somos um festival de cinema negro para um público que é negro. Não é para educar as pessoas brancas, não é para ser pedagógico nesse lugar do genocídio. É para que seja um lugar de encontro, de

frescor, onde a gente consegue exhibir e pensar juntos em possibilidades outras de futuro, de imaginação mesmo”, bradou.

Em outras palavras, parece um caso em que o avizinhamento brotou espontaneamente como estratégia de curadoria. Ao contrário de uma programação em que os conflitos são provocados e acirrados, aqui há, em certa medida, uma proposta de alívio de dores e tensões dos quais as pessoas já estão devidamente carregadas no mundo. Parece, assim, que o conflito já está posto e, agora, corremos atrás de soluções comuns, de uma ideologia (em sentido positivo) que oriente nossa ação coletiva. Faíscas e embates parecem dar lugar à imaginação, à busca de utopias e visões de futuro. Daí que, diante dessa proposta predeterminada, surge a necessidade de encontrar narrativas apropriadas para endossar, aprofundar e até mesmo ampliar o foco proposto pelo conceito do festival. Cabe aos curadores o papel de identificar, entre tantas obras disponíveis, os pontos em comum, para então avizinhá-los em uma nova comunidade cinematográfica.

ANTICURADORIA

Até aqui, passamos por modelos mais tradicionais do que se chama de “sessão” em um festival. Entretanto, nem sempre o evento precisa adotar esse conceito rígido. Um exemplo está na Mostra do Filme Livre (MFL)²⁶. Criada em 2002 no Rio de Janeiro, a MFL consolidou-se como espaço dedicado ao que denomina “cinema possível”, focando em produções brasileiras independentes que operam fora dos padrões ditos comerciais. O festival, que mantém itinerância entre os Centros Culturais Banco do Brasil (CCBB) de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, direciona seus esforços para a difusão de obras que frequentemente enfrentam barreiras de entrada no circuito de exibição tradicional. Ao longo de suas edições, a mostra acolheu diversas gerações de realizadores e formatos que variam do Super8 e 16mm às produções digitais contemporâneas.

O foco declarado do grupo é priorizar filmes originais que busquem o distanciamento de convenções narrativas tradicionais, independentemente de sua técnica ou ano de produção. Mas, para além das sessões em formato “padronizado”

(exibição com hora marcada seguida de debate), existe a “Cabine Livre”, voltada para o cinema experimental, que é justamente o contraponto às sessões típicas de um festival. Trata-se de uma sala com uma tela projetada e banquetas à frente. Qualquer um entra e sai à hora que assim desejar. Na tela, os filmes programados para aquele espaço rodam em loop contínuo enquanto a mostra estiver recebendo visitantes. Esse tipo de sessão desconstruída rompe com a programação mais engessada e pode inspirar formatos experimentais de exibição em mostras e festivais.

Há também outras apostas que desconstroem e trazem questionamentos. É isso que faz o realizador e professor Sávio Leite ao propor uma reflexão irônica e provocativa por meio da Múmia, a Mostra Udigrudi Mundial de Animação, de Belo Horizonte. Em entrevista concedida ao canal do festival Animage de 2021, Leite defendeu²⁷ a *anticuradoria* como proposta de democratização radical: “Uma das grandes características da Múmia é que não temos seleção. É um festival sem curadoria, um assunto que gostaria de aprofundar no futuro: a ‘anticuradoria’”.

Nesse modelo, o poder de julgamento é deslocado da banca de especialistas para a plateia. O objetivo é criar um espaço onde a diversidade da produção não seja tolhida por critérios prévios, deixando essa tarefa para o espectador. Sávio relata que a mostra nasceu do desejo de exibir integralmente o que era enviado, transformando o evento em um catálogo aberto e imprevisível:

*“Desde o início, pensamos em exibir tudo o que nos fosse enviado. Quem faria a seleção entre o que é bom ou ruim seria o próprio público. [...] Algumas pessoas iam para ver filmes que não teriam oportunidade de ver em outros festivais. Era divertido; em sessões onde exibíamos tudo, eu precisava tirar as crianças da sala para passar filmes como *Almas em Chamas*, do Arnaldo Galvão, e depois trazê-las de volta.”*

A postura bem-humorada de Leite é uma reflexão sobre o crescimento dos festivais e o risco de conversão a formatos engessados ou de perda do espírito *underground*. Para ele, a Múmia busca atingir uma ‘micromultidão’ em Belo Horizonte – cidade que descreve como *sui generis* por sua

vocação acadêmica na animação (é a primeira capital brasileira a ter uma graduação em cinema de animação). Em seu trabalho, Leite promoveu exposições em alas hospitalares e museus, buscando alcançar públicos que não frequentam o circuito comercial ou mesmo as mostras de cinema. O exibidor relatou casos de crianças em tratamento que, ao serem expostas à animação, pediram para repetir a sessão.

CURADORIA EM MOVIMENTO

Por um lado, curadores sugerem debates ao montar uma programação. Por outro, no momento em que o público entra em cena, os curadores precisam descer do pedestal e avançar ou mesmo reverter algumas de suas concepções prévias. Nesse sentido, Lila Foster, curadora de longas em Tira-dentes 2022, ressaltou a relevância dos debates da mostra como processo que envolve a curadoria. Na ocasião, o tema da mostra era “Cinema em transição”. Durante a roda de conversa entre os curadores, ela usou a temática como provocação para essa reflexão. “O que a gente está falando na temática [sobre o cinema em transição], a gente tem uma espécie de movimento dialético, que é

ao mesmo tempo pensar a liberdade que o audiovisual vai proporcionar dentro de um campo de criação de artistas e, por outro lado, uma conformação com a entrada de realizadores nesse outro lugar que a gente chama de ‘mercado’. Eu acho que tem um pouco esse movimento, como que o cinema independente vai criando e também alimentando essas outras esferas e aqui num movimento acho que bem dialético”, comentou.

Por “movimento dialético”, neste contexto, podemos entender esses pêndulos que marcam o debate entre cinéfilos: arte ou mercado; clássicos ou experimentais; industrial ou artesanal e assim por diante. O movimento pode ser visto como dialético porque esses “polos” coexistem e oscilam entre si nas expectativas de criadores, exibidores, públicos e investidores. Enquanto existir cinema, tais questões não se resolverão em definitivo, de tal forma que os debates precisam se atualizar e os curadores, por sua vez, precisam deixar-se impactar pelas discussões para também avançar em seus olhares. Assim, curadoria é, também, um movimento contínuo, algo nunca acabado, que busca encontrar respostas a dilemas do tempo em que o processo se insere.

Até por ser evolutivo, o processo de curadoria é, também, um exercício de lidar com o efêmero, pois os eventos vão passando e deixando um legado de escolhas e recusas. Lila Foster sugere²⁸ que o trabalho curatorial é uma forma de manejar efemeridades. O festival é um evento datado, com início e fim, que organiza o caos da produção audiovisual em um recorte temporal muito específico. Há uma angústia nisso, que aparece no enorme repertório de obras excluídas das grades de programação. Ao assistir mais de uma centena de obras para um único festival, o curador se depara com imagens que o impactam profundamente, mas que muitas vezes não encontram abrigo nos tempos curtos das sessões, restando apenas na memória subjetiva de quem as barrou. Essa natureza transitória traz um lado melancólico do circuito de festivais: muitos filmes existem de forma passageira, aparecendo em uma ou outra sessão e desaparecendo sem a oportunidade de um novo encontro com o público no futuro.

Por essa razão, a postura de respeito do curador diante das obras não selecionadas é um componente vital do trabalho. Victor Fisch exemplifica essa preocupação ao relatar o esforço da equipe

do Festival Gato Preto de enviar retornos personalizados para cada realizador recusado, uma tentativa de demonstrar que a obra foi vista com respeito e que sua ausência na grade é fruto de um recorte contextual, não de um julgamento definitivo de qualidade.

Assim, o acúmulo de experiências de processos curatoriais transforma a relação do exibidor com seu próprio festival.

Essas conversas apontam para uma questão central num processo de qualquer curadoria de mostra de cinema: não se trata de escolher filmes “bons” ou de excluir os “ruins”. O trabalho da equipe de curadoria é encontrar brechas para promover algum debate com o público. É fazer, por assim dizer, uma expansão das obras para além do que é explicitamente projetado na tela. É contextualizar cada trabalho num panorama mais geral do que o cinema brasileiro tem produzido e, sobretudo, assumir o risco de colocar tal proposta de discussão em contato com os espectadores, ampliando as possibilidades de interpretação. Seja pelo caminho da faísca, do avizinhamo ou de ambos (até porque não se

trata de “métodos” excludentes), a ideia é provocar o espectador para colocá-lo no protagonismo do festival, uma vez que não há transformação sem um debate denso e acalorado.



LEGADO

CINEMA NA CIDADE
EDIÇÃO 2026

O sumiço do público após a última sessão e a desmontagem das estruturas físicas marcam o encerramento do evento, mas não o esgotamento de sua função social. O festival de cinema, embora constituído por uma temporalidade e localidade específicas, gera um volume de reflexões, dissensos e produções intelectuais que sobrevivem ao desligamento dos projetores. Fica uma questão para o exibidor: após a catarse da mostra, aparece a necessidade de se processar um enorme rastro de imagens e falas, convertendo o caráter efêmero da mostra em um patrimônio documental acessível. O legado, portanto, não é um subproduto passivo, mas uma construção deliberada de memória que ancora a mostra no panorama histórico e político do audiovisual brasileiro.

Essa sedimentação da memória pode se dar por vários caminhos, desde a formalização de demandas políticas em cartas e fóruns até a preservação técnica e crítica em catálogos e registros digitais. Se as salas de cinema tradicionais priorizam o consumo imediato e a substituição constante de títulos, os festivais buscam a manutenção de uma comunidade vinculada pela cinefilia e pelo debate. Manusear as efemeridades do

circuito significa garantir que as faíscas geradas durante os encontros presenciais ou virtuais não se percam, permitindo que o pensamento curatorial e as provocações estéticas de uma edição sirvam de base para o amadurecimento técnico e institucional das trajetórias futuras.

Vejamos, então, algumas opções que mapeei para dar conta das possibilidades de se consolidar um legado de um festival de cinema. Elas geralmente são combinadas e podem ser recriadas sob a forma e o conceito que cada exibidor decidir.

FÓRUNS E CARTAS

Em uma prática que se repete há algumas temporadas, muitos festivais incluem em suas programações fóruns de debate de políticas públicas para o audiovisual em geral e, mais especificamente, para a exibição e os festivais. Esse tipo de atividade, entretanto, não é um encontro livre e espontâneo entre produtores e artistas, mas sim processo de criação coletiva de um documento formal que consolida a leitura política dos integrantes e delibera sobre ações concretas de entes públicos e privados. O resultado são as “cartas”, ou

seja, os textos em que os participantes traduzem as ideias coletadas em pontos objetivos.

Para que tenha validade e coerência, a criação de um documento final em formato de carta exige um modelo que permita a ampla participação de convidados e consiga organizar um turbilhão de ideias potencialmente divergentes em pontos objetivos. Uma metodologia eficiente passa²⁹ pela divisão temática dos debates, permitindo que as contribuições sejam setorizadas antes da redação final. O ideal é que os organizadores formem grupos de trabalho específicos que, sob a mediação de relatores, escutem e processem as demandas de cada nicho — como fomento, exibição ou regulamentação, por exemplo. Cada GT estabelece pontos prioritários a partir das falas dos integrantes e cabe ao relator consolidar em um texto final, validado pelos presentes, preferencialmente por consenso. Isso garante todos possam colocar seus pontos de vista sem que haja confusão, perdas de tempo e desvios da pauta proposta.

Em contrapartida, o processo de síntese deve priorizar a identificação de convergências políticas e operacionais, transformando reflexões subjetivas

em propostas concretas e factíveis voltadas ao poder público ou ao setor privado. A redação da carta-compromisso deve, portanto, ser o resultado de uma validação coletiva, onde cada parágrafo sintetize a força institucional do encontro e o peso político das discussões. Ao organizar a “pegada” documental do fórum, o texto final deixa de ser, ao menos em tese, apenas um registro histórico para se tornar uma ferramenta de pressão política, capaz de balizar futuras edições do evento e orientar a atuação dos agentes envolvidos.

Há diversos exemplos de documentos finais redigidos em mostras de cinema. Embora o número vasto desses documentos mostrem a pujança política dos festivais, por outro lado, promovem uma sensação de impotência da própria ferramenta. “Cartas já não adiantam mais. O futuro do audiovisual brasileiro está em nossas mãos”, bradou ironicamente a Carta ao Audiovisual Brasileiro da 5ª Conferência do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro³⁰. Nesse pêndulo que se move entre expressões legítimas da luta da sociedade civil e a banalização infértil de documentos burocráticos, brotam ricos diagnósticos da cultura política participativa dos festivais de cinema brasileiros.

Por exemplo, o 2º Fórum Audiovisual dos Interiores da Bahia ocorreu em Ipiaú em maio de 2025 sob o tema central “Território Cinema”. No encontro, realizadores, produtores e gestores culturais dos vinte e sete territórios de identidade do estado discutiram³¹ a descentralização da produção e o fortalecimento do setor fora da capital baiana. A reunião buscou consolidar estratégias que reconheçam as especificidades regionais e a importância do interior no ecossistema audiovisual baiano.

Valorizando a produção interiorana e os circuitos de exibição longe da capital, os debates concentraram-se na necessidade de políticas públicas que garantam a sustentabilidade das produções locais e a democratização do acesso aos recursos. Os participantes destacaram a carência de infraestrutura e a dificuldade de circulação de obras para além dos grandes centros, propondo o fomento a cineclubes e mostras regionais. A discussão enfatizou que o audiovisual deve ser encarado como um vetor de desenvolvimento social e econômico capaz de fixar talentos em suas regiões de origem.

As demandas extraídas do encontro focam na criação de linhas de financiamento específicas para o interior e na desburocratização dos editais estaduais. O grupo pediu a criação de uma rede de exibição regional e o apoio institucional para a formação técnica de profissionais nos territórios. Por fim, a carta reivindica a participação direta de representantes do interior na formulação das metas do Conselho Estadual de Cultura para o setor audiovisual.

Se o interior se mobiliza, o mesmo acontece na capital. A 5ª Conferência do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro reuniu aproximadamente cem profissionais e entidades do setor na capital federal em setembro de 2025. O fórum foi motivado por um balanço crítico dos três primeiros anos do governo Lula 3 e pela apreensão em relação aos ciclos políticos futuros. O encontro escancarou³² a frustração do setor diante da ausência de políticas estruturantes de longo prazo que acompanhem o sucesso artístico internacional do cinema nacional.

O debate no Planalto Central apontou o risco de o país se tornar um mero fornecedor de mão de

obra para plataformas globais, em detrimento da soberania criativa nacional. Os participantes discutiram a ineficiência das ações pontuais e a falta de uma visão industrial que contemple toda a cadeia, da produção à exibição. Criticou-se severamente a inércia na regulação do vídeo sob demanda (VOD) e a manutenção de um modelo de fomento que não garante a sobrevivência comercial dos filmes nas salas de cinema.

A demanda prioritária, disse Brasília, é a regulação imediata e soberana das plataformas de streaming, visando previsibilidade e sustentabilidade para o audiovisual brasileiro. O setor exige o reconhecimento da atividade como vetor estratégico do PIB e a implementação de políticas que garantam a diversidade regional e de gênero na ocupação do mercado. A carta encerra com um chamado à mobilização política direta, afirmando que o futuro do setor depende da pressão coordenada sobre as esferas públicas.

Também num contexto de território central de produção e circulação audiovisual, o Fórum de Ideias da 48ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo foi palco para o encontro de dezeno-

ve distribuidoras brasileiras independentes em novembro de 2024. As empresas presentes buscaram expor³³ a crise de visibilidade enfrentada pela produção nacional em um mercado dominado por grandes conglomerados internacionais. O fórum focou na apresentação de dados que demonstram a relevância das distribuidoras independentes, responsáveis por 45% dos lançamentos nacionais em 2023, apesar das severas restrições orçamentárias.

Assim, os pontos centrais dos debates abordaram os obstáculos à democratização do acesso à cultura e a concentração do parque exibidor, que exclui filmes autorais e inovadores. Os distribuidores debateram a falta de regularidade nos fomentos governamentais e a necessidade de transparência nos dados de bilheteria e desempenho das obras. Na visão dos participantes, sem um elo de distribuição forte, o fomento à produção perde sua eficiência, pois os filmes não alcançam efetivamente o público.

Diante disso, há três eixos de demandas objetivas: fomento contínuo à distribuição com o dobro dos recursos atuais do FSA para comercialização.

No campo dos dados, reivindica-se o acesso em tempo real ao Sistema de Controle de Bilheterias e o fortalecimento do Observatório do Cinema e Audiovisual da Ancine. No eixo de exibição, solicita-se a recuperação e o aperfeiçoamento do Programa de Apoio à Exibição (PAR) e incentivos para a formação de público em múltiplas janelas.

Em 2025, o Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais Brasileiros (Fórum dos Festivais) – então completando 25 anos de atuação – articulou-se³⁴ para formalizar as demandas de um setor que abrange mais de 500 eventos. O diagnóstico partiu da centralidade destas janelas na difusão do cinema nacional: dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) indicam que diversas obras brasileiras registram maior alcance de público no circuito de festivais do que no circuito comercial de salas. Contudo, o setor aponta uma contradição entre sua relevância estratégica e a ausência de políticas de Estado perenes, operando sob omissão do poder público.

A pauta central do grupo concentrou-se na retomada do investimento via Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), paralisado para este segmento

desde 2018. A principal reivindicação técnica é a destinação de 3% do Plano Anual de Investimento (PAI) da Ancine para o apoio a festivais e eventos de mercado. O Fórum registrou que, após três anos de gestão federal (2023-2025), propostas de modelos de negócio e ofícios encaminhados ao Conselho Superior de Cinema (CSC) não resultaram em ações concretas, culminando na exclusão do setor no PAI 2025 e no planejamento do biênio 2025/2027.

Além do fomento direto, a articulação de 2025 pautou a necessidade de um diagnóstico socioeconômico rigoroso do setor. O objetivo é converter o impacto tangível dos eventos – como o estímulo ao turismo e a dinamização das economias locais através da contratação de serviços – em argumentos para a revisão do Plano de Diretrizes e Metas (PDM) do Audiovisual. Para os organizadores, a institucionalização de uma política de investimento perene é a única via para romper com a instabilidade que compromete a manutenção do circuito nacional e regional de difusão.

Esta breve passada pelas cartas de diferentes fóruns nos dá a noção de que, ao contrário de uma

análise superficial, as demandas são plurais e complementares. Fóruns de políticas públicas não são tudo a mesma coisa. Por mais que, aparentemente, todos os festivais encarem um mesmo desafio de dar vazão ao cinema independente, experimental, alternativo, cada um o faz de uma forma muito particular – e isso reflete no legado que cada evento deixa. Os debates políticos apontam desafios com peculiaridades interseccionais, ou seja, impactadas por questões de gênero, raça, renda e território. Cada fórum, portanto, resultará numa pauta singular, ainda que haja dezenas de pontos em comum quando as cartas são analisadas em conjunto. Há que se ter sensibilidade para reconhecer a enorme validade e pertinência desses documentos gerados pela coletividade.

Um agravante para a realização de fóruns, entretanto, é a necessária presença de quórum qualificado para que as discussões se aprofundem. Por um lado, pessoas em início de trajetória política podem muito bem travar debates intensos e trazer inovações ao jogo político – até porque participação social é sempre um aprendizado prático sem um “manual de instruções” definitivo –, mas, por outro, as discussões tendem a gerar produtos

mais interessantes quando a linguagem das plenárias está dominada, facilitando a objetividade. A dificuldade para mostras de cinema, especialmente no interior ou com baixos orçamentos, pode ser garantir (em termos quantitativos) a presença de membros da comunidade cinematográfica nos fóruns presenciais.

Observando os eventos estudados neste livro é possível inspirar-se em dois caminhos para enfrentar este obstáculo. O primeiro seria convidar organizações já estabelecidas e “importar” discussões em andamento ao evento. Institutos federais, universidades, associações de classe, conselhos de cultura, sindicatos e entidades similares podem ser parceiras do festival, trazendo a discussão política atual para dentro da programação. Um conselho municipal de cultura, por exemplo, pode perfeitamente se valer de um festival de cinema local para mobilizar a sociedade civil, diversificar sua pauta de discussões e atrair potenciais futuros conselheiros por meio da renovação de lideranças.

A parceria com tais instituições pode acontecer até mesmo nos espaços dos parceiros, com rodas antecipadas cujas discussões culminem em

uma plenária final durante a mostra. Assim, a organização do Fórum convoca a comunidade para a realização dos debates em locais como faculdades ou pontos de cultura. Dali se tiram propostas e convidados para o momento das deliberações finais, que acontecem nos dias do festival, em paralelo às sessões de exibição.

Uma segunda alternativa seria a criação de fóruns on-line às vésperas do evento, convidando realizadores de filmes inscritos, exibidores da região, ativistas culturais e público cativo da mostra para as discussões em videoconferência. O fórum poderia ser tanto remoto quanto híbrido, ou seja, com uma plenária final de encerramento e validação das propostas debatidas nas salas virtuais. Nesse último caso, a programação da mostra pode reservar para o dia de encerramento a leitura e publicação da carta final do fórum.

Seja qual for a estratégia adotada, o resultado esperado é que fique o legado da mostra, demarcando território, contribuindo para e impactando na criação, efetivação ou melhoramento de políticas públicas e, igualmente importante, no surgimento de lideranças, especialmente do setor de exibição.

CATÁLOGO

A produção de catálogos são outra recorrente estratégia para materializar o legado de uma mostra de cinema. Trata-se de grandes volumes impressos ou digitais que contem material variado: ensaios, notas, artigos, crônicas, entrevistas, relatos de experiências, ilustrações, fotografias e toda variedade imaginável de textos e imagens que possam apresentar ao público o pensamento daquela edição. Há, ainda, uma parte obrigatória e de tom estritamente técnico e documental, em que se publicam listas dos filmes selecionados, oficinas realizadas e currículo de organizadores, curadores e homenageados.

O catálogo do *forumdoc.bh.2025 – 29º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte – exemplifica*³⁵ essa densidade documental ao reunir, em 239 páginas, uma construção interdisciplinar entre cinema, antropologia e história. A publicação estrutura-se em torno de eixos temáticos e retrospectivas, como a dedicada à cineasta Tetê Moraes e a mostra-seminário “Cine Takaja Awá-Guajá: modos de inventar o passa-

do-futuro”, sobre o midiativismo e protagonismo audiovisual do povo Awá Guajá. O volume integra ensaios críticos de pesquisadores e curadores, como Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz, além de transcrições de debates e entrevistas que aprofundam a reflexão sobre o “território da intimidade” no documentário contemporâneo.

Tecnicamente, o catálogo cumpre sua função de registro histórico ao detalhar as fichas técnicas de dezenas de filmes, organizados entre mostras contemporâneas (brasileira e internacional), sessões especiais e lançamentos. Destaca-se a seção dedicada a filmes restaurados, fruto de parcerias com plataformas como a Indeterminações, que documenta a recuperação digital de obras do cinema negro brasileiro, como *Um é Pouco, Dois é Bom* (1970). Além do texto acadêmico, o material inclui um “Caderno de Imagens” e excertos de sabedoria oral em língua Guajá, conferindo à obra um caráter de preservação linguística e visual que transcende a mera programação do evento.

A organização do volume revela ainda a rede institucional e afetiva que sustenta o festival, contendo mini-currículos de realizadores e cura-

dores, bem como os índices analíticos que facilitam a consulta posterior. A identidade visual da edição, composta por pinturas da série Caatinga Fractal do artista Aislan Pankararu, amarra esteticamente o conteúdo teórico à urgência das questões indígenas e ambientais tratadas nos filmes. Assim, o catálogo deixa de ser um guia temporário para se consolidar como fonte de consulta primária sobre a historiografia e as tendências do cinema documental no Brasil.

Por sua vez, o catálogo do 27º FestCurtasBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – reforça³⁶ a função da publicação como plataforma de pensamento crítico ao organizar a extensa programação em eixos curatoriais com forte caráter teórico e político. Com mais de 300 páginas e em edição bilíngue, o volume transcende a ficha técnica ao apresentar ensaios que fundamentam as mostras paralelas como “Filme-Feitiço”, “Cantos da Terra e do Mar” e “Arqueologias do Urbano”. Esta última, por exemplo, utiliza o catálogo para articular um diálogo entre o cinema e o espaço habitado, transformando a publicação em um repositório de reflexões sobre a memória das cidades e as poéticas do território.

Além das reflexões, o catálogo funciona como um índice histórico de realizadores, apresentando sinopses, filmografias e contextos de produção que, em conjunto, permitem identificar as tendências estéticas e as urgências temáticas do formato curto em 2025. A inclusão de sessões especiais e programas focados em restauração, como o diálogo com a “Filmoteca Narcisa Hirsch” fortalece o compromisso da mostra com a preservação.

No plano institucional e técnico, o volume detalha a estrutura de produção da Fundação Clóvis Salgado e do Cine Humberto Mauro. Isso tudo, junto com a presença de agradecimentos extensos e listagens de equipes de legendagem, tradução e assessoria revela a complexidade operacional por trás de um festival de grande porte.

Esses dois exemplos são publicações de mostras consolidadas, com quase três décadas de trajetória e cujos exibidores são amplamente experimentados não só nos meios do cinema, mas também da academia. Daí esse caráter profundo, com catálogos amplos e textos complexos e problematizadores, provavelmente direcionados

a um público que também frequenta os mesmos circuitos universitários e cinematográficos.

Não necessariamente, entretanto, os catálogos de festivais precisam ser tão densos. O volume digital do Cine PE 2025 – Festival do Audiovisual, realizado no Recife, exemplifica³⁷ uma abordagem mais direta e pragmática do registro documental. Com 38 páginas, o material prioriza a funcionalidade e a celebração da mostra, concentrando-se na apresentação das mostras competitivas de curtas e longas-metragens, além das homenagens. O texto de abertura, assinado pela direção do festival, foca na resiliência da produção cultural e na importância do evento para a economia criativa local, sem se alongar em digressões teóricas ou ensaios acadêmicos extensos.

A estrutura do catálogo é voltada para a consulta rápida e o reconhecimento dos profissionais envolvidos. Cada obra selecionada é apresentada com sinopse, ficha técnica simplificada e uma imagem de divulgação, servindo como um guia eficiente para o público e um portfólio para os realizadores. As seções de homenageados e o detalhamento da equipe organizadora reforçam

o caráter institucional do documento, que atua como um registro oficial da 29ª edição do festival. Assim, o legado aqui construído é o da memória operacional e da visibilidade imediata, consolidando o evento como um ponto de convergência entre mercado, crítica e audiência.

Para além de uma abordagem mais ou menos aprofundada, o importante é que o catálogo dialogue com seu entorno. Se mostras voltadas a admiradores da antropologia trazem volumes carregados de reflexões vanguardistas e jargões do meio acadêmico, nada impede que uma mostra voltada a uma comunidade quilombola ou rural produza um volume mais condizente com aquele público. Isso não quer dizer que a publicação será menos sofisticada. Cada público tem suas complexidades: dialogar com plateias interioranas requer sabedoria e jogo de cintura por parte do exibidor.

De certa forma, podemos pensar que o festival não tem um público como algo dissociado de seus organizadores, curadores e cineastas. Todos, em conjunto, formam uma comunidade, que compartilha vivências, expectativas e diversidades de

ação e pensamento. Um catálogo que se proponha a materializar o pensamento do festival precisa transpor a linguagem, os incômodos e a estética dessa comunidade para a publicação. Daí que crônicas, artigos, imagens, entrevistas, transcrições de debates ou cartas abertas não são um fim em si próprio, mas um meio para ancorar o fervor dos debates e das ideias daquela edição do festival — seja em um tijolão de 300 páginas ou em uma pequena revista de bolso com algumas poucas folhas.

LIVES

Entre as possibilidades para a memória e o legado dos festivais, considerei colocar esta aqui como uma espécie de descoberta deste trabalho. Isso porque comecei a pesquisa pensando em me debruçar sobre entrevistas com exibidores (de fato gravei algumas), até que descobri a imensidão de lives de mostras de cinema acumuladas no Youtube. O percurso da pesquisa me levou a um mergulho profundo em palestras, bate-papos, rodas de conversa e mesas redondas em que organizadores, curadores e pesquisadores falaram sobre os festivais nos quais atuam. Passemos brevemente por alguns exemplos.

A 27ª Mostra de Cinema de Tiradentes, sob a temática “As Formas do Tempo: Perspectivas da Curadoria”, promoveu um debate em que a equipe curatorial, então ampliada e composta por dez profissionais, refletiu sobre a complexidade e a diversidade do audiovisual brasileiro contemporâneo. O coordenador Francis Vogner dos Reis resgatou a trajetória do festival desde 2007 para contextualizar como a descentralização da produção e as novas tecnologias digitais permitiram a emergência de filmes realizados à margem dos editais tradicionais, consolidando a Mostra Aurora como um espaço de invenção e novos modos de produção. O encontro enfatizou que a curadoria não foi apenas uma seleção técnica, mas um gesto político e ético que buscou enfrentar as tensões do mercado neoliberal, a precarização do trabalho e a necessidade de representar as múltiplas identidades de raça, gênero e território que compunham o país. Ao debaterem a exaustão produtivista e a saúde dos processos criativos, os curadores defenderam o dissenso e a imprevisibilidade como ferramentas para romper com a monocultura imaginativa, propondo que cada sessão fosse um espaço de interrogação e descoberta coletiva.

A live “Quem assiste o que você filma? – Importância dos festivais de cinema no contexto baiano”, realizada durante o 7º Feciba (Festival de Cinema Baiano), deslocou o eixo da discussão para as dinâmicas de exibição e a formação de público no interior da Bahia. Mediada por Michel Santos, a conversa reuniu realizadores e gestores como Filipe Gama, Adler Kibe Paz e a equipe do filme “O Fantasma de Glauber Rocha” (Girardi Rocha e Yasmin Ribeiro) para tratar da capilaridade do audiovisual em territórios descentralizados. O debate revelou as dificuldades históricas de manutenção dos festivais diante da escassez de recursos e da descontinuidade de políticas públicas, ressaltando o papel dessas mostras como janelas fundamentais para o jovem realizador e para o cinema de autor. Os participantes analisaram a transição para o formato online imposta pela pandemia, reconhecendo a ampliação do alcance geográfico, mas lamentando a perda da experiência coletiva da tela grande e dos encontros presenciais. O encontro enfatizou a função social dos festivais enquanto pontes de resistência cultural, capazes de projetar as “múltiplas Bahias” e fortalecer a identidade do cinema feito fora da capital.

A Conversa sobre Curadoria, inserida na programação da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte, destacou-se pelo tom de proximidade e pelo registro do aprendizado coletivo entre as curadoras e pesquisadores. O diálogo explorou a ideia da “sessão” como uma narrativa organizada e o processo de seleção como um exercício de confronto respeitoso e convergência afetiva, introduzindo o conceito de “avizinhamento” para descrever as aproximações simbólicas entre as obras. A transmissão revelou os bastidores das decisões curatoriais, enfatizando que o agrupamento de filmes não seguiu apenas critérios técnicos, mas foi compreendido como um processo vivo de investigação das pessoas e contextos que sustentaram as produções. Ao final, o encontro reafirmou a importância da formação e da troca geracional, tratando a curadoria como um gesto político de oferta e construção de comunidade no audiovisual negro contemporâneo.

Para quem é curioso e inquieto, passear por lives de mostras diferentes, com contextos, expectativas, orçamentos e territórios diversos, motiva a conhecer a singularidade de cada modo de fazer. Nesse ponto, repetimos, de certa forma, o que os

catálogos promovem: permitem à comunidade do festival compreender o pensamento por trás de cada escolha para as sessões. Há, por óbvio, diferenças: na live, o diálogo é pela oralidade; nos impressos, é pela escrita e pelas imagens. De toda forma, assistir ao vídeos de transmissões em conjunto reforça que nenhum festival é igual ao outro, nem mesmo que se comparam duas edições seguintes de um mesmo evento.

Podemos também pensar o trabalho de se revelar os bastidores da mostra ao público como uma espécie de *making-of* em que os exibidores apresentam seus dilemas e conquistas, em prática que se assemelha ao que fazem os grandes estúdios quando querem promover seus filmes. Enquanto os fóruns tem uma abordagem política de se discutir ações futuras e catálogos trazem elementos impressos variados e amplos, as lives tem o foco específico no modo de fazer. Aqui o espectador conhece a cara de cada curador, produtor, exibidor; escuta o tom de voz; navega por momentos de descontração e tensão; empatiza com as escolhas, ainda que discorde delas. Daí a relevância de lives bem organizadas, com boa qualidade técnica e falas provocativas e profun-

das, que seduzam a comunidade do festival e a incenive a se envolver emotivamente com a equipe e as causas que movem o evento.

CINEBARU

APONTAMENTOS

Decidi nomear este trabalho como um ensaio, e não como um manual técnico, por uma razão que se tornou clara ao longo do percurso. Inicialmente, quando ingressei com a proposta no edital da Lei Paulo Gustavo, a pretensão era objetiva: entregar um tutorial com normas, modelos de regulamentos, planilhas de gestão, *checklists*, borderôs e afins – algo, portanto, voltado à prática cotidiana do exibidor. No entanto, permiti-me ser levado por materiais de pesquisa descobertos intuitivamente, numa espécie de investigação espontânea a conta-gotas. Ao ouvir diversas vozes que compõem o circuito de mostras e festivais brasileiro, percebi que meu papel não seria o de um instrutor, mas o de um articulador político de ideias que orbitavam ao redor do tema. Propus-me a fazer essas perspectivas dialogarem entre si, colocando-as em relação e reproduzindo, talvez inconscientemente, o próprio gesto curatorial: o de reunir obras distintas para que, entre atritos e pontos comuns, surjam novos sentidos.

Esta provocação de conectar ideias diversas levou-me a arriscar anotações que, embora não possuam o rigor de conceitos estritos, servem como reflexões ainda não referendadas – são

provações que espero serem capazes de inspirar e inquietar os exibidores que se identificam com o perfil aqui traçado.

Por isso, a intenção é que os leitores adotem este livro não como um manual de instruções rígidas, mas como um compilado de sugestões visando autorreconhecimento e inspiração. Ao longo da pesquisa, em encontros esporádicos e conversas informais com pequenos exibidores, identifiquei um padrão curioso: uma sensação de não-pertencimento. Ouvi de alguns organizadores que suas mostras eram “diferentes da maioria” por não seguirem e reproduzirem o padrão do tapete vermelho. Descreviam seus eventos como iniciativas modestas, independentes, feitas “na raça”, em um esquema de guerrilha que privilegia a fruição cinematográfica em detrimento do culto às celebridades. Achavam-se diferentes, mesmo fazendo exatamente o que a grande maioria dos exibidores fazem.

Essa percepção talvez revele um fenômeno sintomático. Existe um estereótipo sedimentado de que o festival de cinema é, por definição, um evento luxuoso, elitista e excludente. Se um exibidor pé-no-chão não se enxerga nesse enquadramento de

glamour, tende a ver sua própria iniciativa como uma exceção ou como algo menor. O experimento prático que proponho com este texto é o da desconstrução desse estigma. Quero que o organizador da mostra no interior, do cineclube na periferia ou do festival universitário perceba que ele não é a exceção, mas a regra em uma cultura de base pujante. Ele é parte fundamental de uma imensa rede de iguais, um “trabalho de formiguinha” que sustenta a pluralidade do audiovisual brasileiro.

Portanto, este trabalho é um esforço de valorização desse profissional. É um aceno para dizer que esse fazer cotidiano, muitas vezes invisível, é um gesto político de alta potência, capaz de reformar pensamentos e reconstruir imaginários locais. O que está em jogo aqui é uma mudança de percepção. Ao compreender que seu trabalho não é um oásis de resistência, mas um elo vital de uma cadeia produtiva e cultural, o exibidor ganha novos subsídios para enfrentar a invisibilidade social que historicamente recai sobre os trabalhadores da cultura.

Tal consciência de pertencimento a uma categoria articulada é o que pode fundamentar novas

frentes de lutas e reforçar as tantas outras que já existem. A valorização da área e a conquista de políticas públicas de Estado não serão concessões benevolentes das autoridades brasileiras: serão, sim, frutos de uma pressão organizada. Como discutido nos fóruns e organizações citados neste livro, os exibidores precisam seguir em luta, ocupando espaços de decisão e monitorando os mecanismos de fomento. Em um cenário de constantes ameaças ao setor cultural, retrocessos não podem sequer ser cogitados, e a primeira linha de defesa é, sem dúvida, a percepção de que cada projetor ligado em uma praça pública é um ato de soberania que fortalece todo o corpo do cinema nacional.

Reconheço, contudo, que este ensaio deixa lacunas que merecem investigações futuras. Isso não é exatamente um problema. Lançar novas perguntas no ar é um mérito de boas pesquisas e, por isso, a existência de campos inexplorados me deixa satisfeito. O primeiro deles é a dimensão quantitativa do público. Embora tenhamos abordado a espectacularidade sob o viés qualitativo e a importância do debate como ferramenta de emancipação, ainda nos falta um mapeamento preciso: quem são,

de onde vêm e quantos são os brasileiros que frequentam essas mostras? É preciso compreender a evolução desses dados nos últimos anos para articular e consolidar políticas públicas perenes.

Penso nessa lacuna e suas causas sob dois pontos de vista. O primeiro é de natureza metodológica e deriva da espontaneidade da investigação: ao me deixar conduzir por encadeamentos intuitivos e associações orgânicas entre fontes, percorri uma trilha em que as inquietações qualitativas foram mais fortes. Ainda assim, parece relevante reconhecer que a escassez de dados é um sintoma estrutural do setor. Provavelmente existam métricas confiáveis sobre os grandes e renomados festivais brasileiros – os eventos da vitrine –, mas o mesmo não se pode dizer a respeito da vasta capilaridade de mostras brasileiras.

Como já advertia Paulo Luz Corrêa em seu Panorama das Mostras e Festivais Brasileiros, a carência de dados estatísticos é um reflexo do deficitário investimento na memória desses eventos. Nas mostras “pé-no-chão”, a produção é um exercício de superação de escassez. O dinheiro, quando existe, é drenado pela urgência do fazer

e acontecer. Existir é uma grande vitória. A sistematização de dados, tarefa típica de uma pós-produção documental, acaba negligenciada não por escolha política de se manter em uma “bolha”, mas pelo provável esgotamento físico e financeiro. Na falta de uma plataforma permanente, unificada e reconhecida que recolha informações semelhantes às geradas pelas bilheterias das salas multiplex, a produção de dados amplos que emergem da contagem de público em contextos de festivais parece tarefa complexa. É uma hipótese.

Outra omissão deliberada, mas latente neste estudo, é a questão das mostras audiovisuais como espaços de preservação. Evidentemente, no contexto de um festival, preservar não se relaciona ao restauro físico de películas. O termo fala, sobretudo, de um ato de evocação da memória. Significa trazer obras antigas ao presente e submetê-las à reescrita das urgências contemporâneas. Se a produção atual enfrenta barreiras pesadas para circular, a situação do nosso acervo histórico é tão dramática quanto. Há uma potência talvez pouco explorada no audiovisual brasileiro que reside justamente na capacidade de avizinhar o país a si mesmo, de forma transgeracional, atra-

vés de imagens que seguem sendo, por décadas, silenciadas ou esquecidas.

E, para encerrar nossas reflexões, recorro a uma experiência pessoal para fundamentar a urgência do cinema brasileiro nas próximas décadas. Antes da pandemia, como professor substituto de Administração Pública na Universidade Federal de Alfenas, utilizava em sala de aula as teses do sociólogo Octavio Ianni sobre a formação da identidade nacional. Ianni defendia³⁸ que a história do Brasil pode ser lida através dos personagens produzidos por nossas literaturas — da oral à acadêmica e erudita.

No começo da aula, eu começava pedindo que os alunos comentassem sobre a visão que o brasileiro tem de si mesmo. Pedia que fizessem isso imaginando-se numa conversa informal de um churrasco de domingo com a família. Enquanto os estudantes iam jogando estereótipos corriqueiros e até redundantes, eu os anotava no quadro — geralmente beirávamos quarenta visões pejorativas e entrávamos em acordo sobre a pertinência delas, mantendo-as ou não na lista. Fatalmente, chegávamos a uma figura do “brasileirinho médio” definida por preguiça, sonegação, “jeitinho”, indolên-

cia, malandragem, molecagem, desinteresse político, procrastinação, aversão ao trabalho pesado e tentativa de levar vantagem em tudo.

A reflexão fazia-se necessária para iniciar o debate sobre as teses de Ianni. Segundo o sociólogo, essa autopercepção do brasileiro não é acidental, ingênua ou espontânea. Ela é desdobramento de uma constelação de personagens populares — do Jeca Tatu ao Macunaíma, passando por figuras como Odorico Paraguassu e Agostinho Carrara e por tipologias como o homem cordial e as três raças tristes — que caricaturam reiteradamente valores que a ética do trabalho capitalista e burguesa, no pós-abolição, precisava rejeitar.

Ao ridicularizar o atraso e a informalidade, as elites brasileiras colocaram no caráter do trabalhador a culpa por sua própria condição de vulnerabilidade. Como aponta Ianni, essa construção intencional de décadas serviu para justificar o autoritarismo: se o povo é visto como “gelatinoso”, irracional e incapaz de se autogovernar, o Estado (tomado por outros) apresenta-se como o tutor necessário, legitimando golpes e intervenções.

Essa mesma lógica pejorativa é requeitada hoje em discursos neofascistas que perseguem movimentos sociais, comunidades quilombolas, populações periféricas e identidades dissidentes sob o pretexto de se combater uma suposta “ditadura das minorias”. A caricatura continua sendo uma arma política para invisibilizar a capacidade de organização da sociedade civil.

Temos aqui um ponto. Contar nossas histórias reais ou ficcionais pelas diversas linguagens artísticas não é um mero passatempo estéril. Estamos falando de se permitir novas imaginações, inspirar utopias e prever cenários futuros. Por isso, uma questão particular que este trabalho quer defender é que os cinemas brasileiros — e, especificamente, os circuitos de mostras e festivais — são parte da retomada das rédeas da nossa própria narrativa. Precisamos superar o complexo de inferioridade alimentado por décadas de representações intencionalmente distorcidas.

Não baixemos a guarda. A deturpação de conquistas das lutas sociais, operada por elites interessadas na manutenção de caricaturas, encontra nos diversos cinemas brasileiros um canal de resis-

tência e um potente instrumento de contra-ataque. A força do Brasil profundo que emerge nas telas alternativas está posta na inversão do sujeito da escrita: não se trata mais de uma cúpula intelectual ou econômica descrevendo o povo para melhor explorá-lo, mas da própria base assumindo as ferramentas que a linguagem oferece.

Cada enquadramento, montagem ou diálogo criado por diretores, roteiristas e pesquisadores de periferias, aldeias, tribos, movimento estéticos e sociais funciona, em maior ou menor grau, como antítese da visão oficial — e isso vale das comédias mais leves aos documentários mais tensos. No limite, os audiovisuais dos diversos brasis são um gesto de autodeclaração política. Quando a curadoria atua para identificar faíscas e vizinhanças entre essas múltiplas vozes, ela não apenas organiza uma sessão de cinema; mas constrói e consolida um olhar coletivizado. A polifonia nas telas projeta identidades que se buscam como sujeitos de suas próprias histórias. Pelos caminhos que as imagens nos abrem, podemos abandonar estereótipos pejorativos para, por consequência, seguir em busca de uma radical intolerância a qualquer tentativa de restauração de lógicas ge-

nocidas, eugenistas, racistas ou fascistas. É o cinema superando a sina do entretenimento para se tornar a espinha dorsal de um Brasil que se reconstrói de baixo para cima.

Entendamos, assim, que os festivais cumprem uma função social nobre: eles permitem ver o Brasil pela base. Enquanto as elites tentaram, por séculos, fixar o brasileiro em tipos enfadonhos e limitantes, as artes contemporâneas — ao menos as bem-intencionadas — oferecem personagens complexos e utopias em reconstrução. Cabe aos curadores organizar o fluxo e oferecer programações que permitam mobilizar sentimentos radicais.

Em suma, a comunidade cinéfila tem, nas centenas de telas espalhadas pelo território nacional, a oportunidade de debater um Brasil verdadeiro, que é o oposto da caricatura. Valorizar o cinema nacional não é apenas um ato de consumo cultural; é um gesto de soberania política. É através da tela ocupada que o brasileiro disputa o roteiro de seu filme histórico para se tornar protagonista da própria montagem.

Viva os cinemas brasileiros!



REFERÊNCIAS

ENTREVISTAS GRAVADAS

Ronan Vaz, Mostra de Cinema Casa Aberta, Uberlândia (MG).

Domenica Guimarães, Cine Oralidades, Rio de Janeiro (RJ).

Gleydson Mota, Cine Barranco, Januária (MG).

Oderval Júnior, Noite de Cinema, Ribeirão das Neves (MG).

Florisvaldo Júnior, Cine Pojichá, Teófilo Otoni (MG).

CITAÇÕES

1. A Viraminas Associação Cultural é uma organização com sede em Três Corações, no Sul de Minas, da qual sou cofundador. Mantenedora do Ponto de Cultura Museu da Oralidade, foi por meio dela que ingressei nos diversos círculos da cultura que cito neste trabalho. Deixo meu agradecimento a todos que viveram junto comigo os belíssimos projetos que executamos.
2. Júlia Estanislau. **'Considero o meme uma expressão superior de arte', diz Fernanda Torres sobre sucesso nas redes.** Folha de S. Paulo, 25 nov. 2024.
3. Bela Lobato. **O que aconteceu com a Hollywood brasileira?** Superinteressante, nº 484, fev. 2026.
4. **55° FBCB - Palestra Festivais de Cinema: Modos de Usar.** Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (YouTube), nov. 2022. Disponível em: https://youtu.be/220Xd_1Unr4
5. Tetê Mattos. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: Mahomed Bamba (org). **A recepção cinematográfica:** teoria e estudos de caso. Salvador: Edufba, 2013, p. 115-129.
6. **Festivais de Cinema Negro: O Poder da Imagem.** MIMB - Mostra Itinerante de Cinema Negro de Salvador (YouTube), out. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/kfRdWDaxbi0>
7. **Festivais de Cinema do Interior Paulista.** Canal ICine, 20 ago. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=H8xVwVzBBuM>
8. **Quem assiste o que você filma? – Importância dos festivais de cinema no contexto baiano.** FECIBA - Festival de Cinema Baiano (YouTube), mar. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/lCusUJQix8E>
9. Entrevista com Ronan Vaz gravada para este projeto em 25 abr. 2025.
10. Paulo Luz Corrêa. **Panorama de Festivais e Mostras de Cinema no Brasil.** Edição do autor, 2024.
11. **Tentáculos** - Festivais de Cinema, Arte e Loucura, com Victor Fisch. Canal Curadoria Hilst, 2 set. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=wpqCcHInn2w&t=2s>
12. **Mosca - Mostra Audiovisual de Cambuquira.** Canal Rádio Tropical 95,7 no Youtube, 24 de março de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=xFQZxfA5sQ>.
13. **O filme que vem do interior** é o tema da roda da Mostra de Cinema de Araçuaí. Canal cpcdbhz, jun 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=TPoelNK5nEI>
14. Cleissa Regina Martins. **Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema.** Rio de Janeiro: Boletim Gemaa, n. 05, 2018.
15. Rodrigo Freitas Coelho. **Mostra Tarumã de cinema:** a influência de investimentos em cultura na atuação profissional em rádio e televisão em Porto Franco. São Luís: UFMA, 2025
16. Videoaula **"Locais do cinema - espectadorialidade e curadoria"**, com o curador e crítico Pedro Azevedo. Dragão do Mar (YouTube), set.2021. Disponível em: <https://youtu.be/2PtXvEO5GYs>

17. **Cinema Gerais e Barus.** Canal CRU, mar. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=iziOTNEf8mU>
18. Entrevista com Florisvaldo Júnior para este projeto gravada em 10 de abril de 2025.
19. Marcelo Gil Ikeda. Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. **Rebeca**, v.11, n.1, 2022, p. 180-202.
20. Ikeda, já citado, p. 189.
21. **AS FORMAS DO TEMPO | PERSPECTIVAS DA CURADORIA | 27ª Mostra de Cinema de Tiradentes.** Universo Produção (YouTube), Janeiro/2024.
22. **Entrevista com Eduardo Valente.** CineVitor, jun. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/CZ-OmeRfzh8>.
23. **AS FORMAS DO TEMPO | PERSPECTIVAS DA CURADORIA | 27ª Mostra de Cinema de Tiradentes.** Universo Produção (YouTube), Janeiro/2024.
24. **Festivais de Cinema Negro: O Poder da Imagem.** MIMB - Mostra Itinerante de Cinema Negro de Salvador (YouTube), out. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/kfRdWDaxbi0>
25. **CONVERSA SOBRE CURADORIA | Semana de Cinema Negro.** Semana de Cinema Negro (YouTube), abr. 2021.
26. **filmelivre.com.** Acesso em 12 fev. 2026.
27. **Entrevista com Sávio Leite.** Festival Animage, mar. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/CZ-OmeRfzh8>
28. FOSTER, Lila. **Eu, curadora: manejando efemeridades.** Cine Festivais, set. 2019 (Atualizado em ago. 2021). Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/eu-curadora-manejando-efemeridades/>
29. **Fórum municipal de cultura.** Fundação Perseu Abramo, mai. 2006. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2006/05/17/forum-municipal-de-cultura/>.
30. **Carta ao Audiovisual Brasileiro.** Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, set. 2025. [http://fbcb-carta-aberta-ao-audiovisual-brasileiro-final-v1.pdf/](http://fbcb-carta-aberta-ao-audiovisual-brasileiro-final-v1.pdf)
31. **Carta de Ipiáú 2025.** Fórum Audiovisual Itinerante (AVI). jan. 2025. <https://forumavi.com.br/carta-de-ipi-2025/>
32. **Última chamada - carta ao audiovisual brasileiro.** 5ª Conferência do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, set. 2025.
33. **Distribuidoras associadas à ANDAI publicam carta solicitando melhorias para o cinema nacional** Portal Exibidor. out. 2024. <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/14388-distribuidoras-associadas-a-andai-publicam-carta-solicitando-melhorias-para-o-cinema-nacional>
34. **Inclusão do setor de mostras e festivais no planejamento e cronograma de reuniões do Conselho Superior de Cinema.** Fórum dos Festivais, out. 2025.
35. **Forumdoc.bh.2025: 29º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.** Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2025.
36. Ana Siqueira (org.). **27º FestcurtasBH:** festival internacional de curtas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2025.
37. Sandra Bertini; Alfredo Bertini (org.). **Cine PE 2025:** festival do audiovisual. Recife: Bertini Produções e Eventos, 2025.
38. Octávio Ianni. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 4, n. 7, p. 176-187, jan.-jun. 2002.



SOBRE O AUTOR

Paulo Morais é doutorando em Ciências Sociais (Unifesp), mestre em Gestão Pública e Sociedade (Unifal) e especialista em Cinema (PUC Minas). Jornalista de formação, fundou a Viraminas Associação Cultural, onde atua na coordenação de projetos que articulam memória oral e periferias.

Sua trajetória é marcada pela intersecção entre a investigação acadêmica e a formulação de políticas públicas, tendo integrado o Comitê Nacional Paulo Gustavo e o Conselho Estadual de Política Cultural de Minas Gerais. É pesquisador do projeto Museu da Oralidade, pelo qual publicou obras e documentários dedicados à tradição oral e às minorias. Atualmente, dedica-se à análise das dinâmicas do trabalho na era digital e ao fortalecimento das redes de produção e exibição cinematográfica em territórios descentralizados.

Copyright © 2026

Este livro foi impresso por:
Artes Gráficas Formato Ltda.

Ilustração, capa, projeto gráfico e diagramação:
Carol D'Alessandro

Capa: Cartão Supremo 300g
Miolo: Offset 90g

Projeto "Manual de Exibidores",
protocolo 274595, edital 04/2023 da Lei Paulo Gustavo.
Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

Projetar filmes é intervir no cotidiano.

Este livro investiga a teia de telas que faz pulsar a diversidade do cinema brasileiro em suas mais variadas formas. Por meio de uma sistematização de experiências pé-no-chão, o autor analisa práticas de exibidores, gestores e ativistas que ocupam praças, salas, auditórios e galpões para consolidar processos de emancipação coletiva.

A obra aborda a curadoria como montagem de sentidos e a exibição como exercício de soberania política. É um registro dedicado a quem compreende que exibição é coisa séria e que o cinema, ao habitar o território, torna-se o motor de uma inquietude capaz de disputar o roteiro da realidade.



EXECUÇÃO:



APOIO:



CULTURA
TURISMO



GOVERNO
DE MINAS
AQUI O TEM PROSPERA.

REALIZAÇÃO:



MINISTÉRIO DA
CULTURA

