

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GESTOS CURATORIAIS: SELEÇÃO E PROPOSIÇÃO
EM PRÁTICAS DE CURADORIA EM CINEMA

Arthur Benfica Senra

Brasília, 2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GESTOS CURATORIAIS: SELEÇÃO E PROPOSIÇÃO
EM PRÁTICAS DE CURADORIA EM CINEMA

Arthur Benfica Senra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Souto

Brasília, 2025

(página reservada para a ficha catalográfica)

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

GESTOS CURATORIAIS: SELEÇÃO E PROPOSIÇÃO
EM PRÁTICAS DE CURADORIA EM CINEMA

Autor: Arthur Benfica Senra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Souto

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Mariana Souto (orientadora e presidente da banca)
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Pablo Gonçalo (membro interno)
Universidade de Brasília (UnB)

Prof.^a Dr.^a Lila Foster (membro externo)

Brasília, 2025

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Mariana Souto, pela confiança, pelo incentivo constante e pela orientação atenta e rigorosa ao longo desta jornada acadêmica. Sua escuta e direção foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Sou grato a Carla Italiano, Rafael Parrode, Kênia Freitas, Carol Almeida e Eduardo Valente pela generosidade e disponibilidade em contribuir com esta pesquisa, compartilhando tempo, conhecimento e experiências. Agradeço também a Lila Foster e Pablo Gonçalo pelas conversas e sugestões que enriqueceram significativamente o desenvolvimento deste estudo.

À minha família, meu mais sincero agradecimento: aos meus pais, João Bosco e Clemilda, por todo o apoio, amor e exemplo ao longo da vida; e aos meus irmãos, Estêvão e Júlia, pela presença constante e encorajadora. À Natália, minha esposa e companheira de tantas jornadas, por estar ao meu lado com generosidade, paciência e confiança, especialmente nos momentos mais desafiadores. E ao meu filho, Vicente, que nasce com esta dissertação e renova, com sua chegada, o sentido de tudo o que construo.

Agradeço a Tetê Mattos, Izabel Melo, Juliana Muylaert e aos colegas do Grupo de Pesquisa em Festivais Audiovisuais pelos diálogos e pelas reflexões que contribuíram diretamente para esta investigação. À minha amiga Raquel Pinheiro, pela contribuição no desenho das figuras, e a Maria Alice, pela transcrições das entrevistas feitas para esta pesquisa. Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), pelas trocas construtivas e pelo ambiente de aprendizado compartilhado. Aos amigos, às amigas e aos colegas docentes do Instituto Federal de Brasília (IFB) – Campus Recanto das Emas, pelo apoio e pelas conversas que acompanharam a realização deste trabalho.

Por fim, reconheço as relevantes contribuições dos pesquisadores Gabriel Menotti, Laécio Rodrigues, Adriano Garrett, Pedro Azevedo e Renato Oliveira, cujas investigações recentes sobre curadoria em cinema foram referências importantes, assim como os autores e as autoras presentes na bibliografia desta dissertação.

RESUMO

Esta pesquisa analisa os gestos curoriais no cinema brasileiro contemporâneo, investigando como os curadores equilibram seleção e proposição em suas práticas. O objetivo principal é identificar e discutir os percursos e os métodos dos curadores brasileiros, evidenciando suas abordagens singulares. Busca-se compreender como a curadoria cinematográfica se manifesta como uma intervenção histórica e política, influenciada por questões éticas e sociais. A pesquisa fundamenta-se nas teorias de Walter Benjamin (coleção), Hans Ulrich Obrist (curadoria nas artes visuais), Peter Bosma (curadoria de filmes) e Maria Esther Maciel (gestos inventariantes), além de outros autores e estudos sobre curadoria em cinema. Explora conceitos como inventário, constelação e organização do conhecimento, aplicando-os ao contexto da curadoria em cinema. A metodologia empregada combina pesquisa bibliográfica, análise documental e entrevistas com curadores, utilizando a análise comparativa para destacar as relações e as tensões entre as escolhas curoriais, além de traçar as trajetórias profissionais dos curadores. A prática curatorial, quando mais seletiva, busca escolher os filmes com critérios mais estabelecidos; quando mais propositiva, amplia debates e desafia narrativas dominantes. Apesar das variações contextuais, a curadoria mantém-se ancorada no compromisso com os filmes, o público, a inovação e a articulação entre ética e história.

Palavras-chave: Curadoria em cinema, Seleção, Proposição, Constelação, Inventário.

ABSTRACT

This research analyzes curatorial gestures in contemporary Brazilian cinema, investigating how curators balance selection and proposition in their practices. The main objective is to identify and discuss the paths and methods of Brazilian curators, highlighting their unique approaches. It seeks to understand how film curatorship manifests as a historical and political intervention, influenced by ethical and social issues. The research is grounded in the theories of Walter Benjamin (collection), Hans Ulrich Obrist (curatorship in visual arts), Peter Bosma (film curatorship), and Maria Esther Maciel (inventory gestures), among other authors and studies on film curatorship. It explores concepts such as inventory, constellation, and knowledge organization, applying them to the context of curatorship in cinema. The methodology combines bibliographic research, document analysis, and interviews with curators, using comparative analysis to highlight the relationships and tensions among curatorial choices, while also tracing the professional trajectories of curators. Curatorial practice, when more selective, tends to choose films based on more established criteria; when more propositional, it expands debates and challenges dominant narratives. Despite contextual variations, curatorship remains anchored in a commitment to films, audiences, innovation, and the articulation between ethics and history.

Keywords: Film curation, Selection, Curatorial Proposition, Constellation, Inventory.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
1 INTRODUÇÃO	11
1.1 O contexto do objeto de pesquisa.....	13
2 CURADORIA.....	17
2.1 Origens da curadoria	18
2.2 Curadoria no cinema.....	27
3 COLEÇÕES E CONSTELAÇÕES DE FILMES	42
3.1 Formas de organização e ordenação	44
3.1.1 Coleções e inventários.....	50
3.1.2 Colecionando filmes e propondo constelações	54
3.2 Curadoria seletiva e propositiva.....	59
4 METODOLOGIA.....	68
5 TRAJETÓRIAS E GESTOS CURATORIAIS	74
5.1 Carla Italiano.....	74
5.2 Rafael Parrode	87
5.3 Kênia Freitas.....	97
5.4 Carol Almeida	110
5.5 Eduardo Valente	122
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	141
ANEXOS	149
Entrevista com Carol Almeida – 22/06/2024 – Curitiba – PR.....	149
Entrevista com Carla Italiano – 22/06/2024 – Curitiba – PR	172
Entrevista com Kênia Freitas – 18/10/2024 – Por videochamada....	189
Entrevista com Rafael Parrode – 06/11/2024 – Por videochamada.	203
Constelações de trajetórias.....	218

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Pintura Gallery of the Louvre, Samuel Morse, 1832.....	22
Figura 2: Le Pavillon du Réalisme, 1855.....	23
Figura 3: Prateleiras de videolocadora	46
Figura 4: Atlas Mnemosyne, painéis 44, 45 e 46 da exposição virtual. Warburg Bilderatlas Mnemosyne Virtual Exhibition.....	49
Figura 5: Formulário para coleta de informações pontuais de trajetórias curatoriais	72
Figura 6: Propostas de programas 1 e 2 do capítulo 5.1 da tese Curadorias insólitas (em quatro tempos) de Carla Italiano (2024).....	76
Figura 7: Propostas de programas 3 e 4 do capítulo 5.1 da tese Curadorias insólitas (em quatro tempos) de Carla Italiano (2024).....	76
Figura 8: Constelação de trajetória curatorial de Carla Italiano.....	80
Figura 9: Cartaz da 2 ^a edição da mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema no CCBB Brasília.	82
Figura 10: Folder de programação do CCBB Brasília da 2 ^a mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema.	83
Figura 11: Eixos curatoriais da 2 ^a mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema.	84
Figura 12: Frame de As feiticeiras de Salém (1957), de Raymond Rouleau/	
Figura 13: Frame de Medusa (2023), de Anita Rocha da Silveira	85
Figura 14: Cinealmofada na Praça Cívica em Goiânia	88
Figura 15: Captura de tela do portfólio de Rafael Parrode – Sessão Discursos e Desconstruções no Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba	92
Figura 16: Constelação de trajetória curatorial de Rafael Parrode.....	95
Figura 17: Frames de Miss Universo en el Perú (1982) do Grupo Chaski.	95
Figura 18: Frames de Recordações de um presídio de meninos (2008), do Cineclube Antônio das Mortes	96
Figura 19: Constelação de trajetória curatorial de Kênia Freitas.....	102
Figura 20: Programa 1: Dissonâncias e Ecos Subterrâneos	104
Figura 21: Programa 2: Corpos em Transe e Colisões	105
Figura 22: Frames de Brooklin/Relatos tecnopobres.....	106

Figura 23: Captura de tela: Mostra Foco Minas e Mostra Formação – 23 ^a Mostra de Cinema de Tiradentes.....	108
Figura 24: Constelações-mapa de Agnis, a cidade do fogo e de Derrelísias, a cidade das ruínas futuristas	112
Figura 25: Constelação de trajetória curatorial de Carol Almeida	115
Figura 26: Duas páginas do catálogo da 4 ^a Mostra de Cinema Árabe Feminino, filmes de 1998 e 1985.....	117
Figura 27: Duas páginas do catálogo da 4 ^a Mostra de Cinema Árabe Feminino, Filmes de Razan AlSalah.....	118
Figura 28: <i>Captura de tela</i> dos filmes O descobrimento do Brasil (1936), de Humberto Mauro, e Bicicletas de Nhanderú (2011), de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy.....	120
Figura 29: Constelação de trajetória curatorial de Eduardo Valente	125
Figura 30: Cinema Brasileiro: anos 2010, 10 olhares. Banner digital.....	126
Figura 31: Olhar Heitor Augusto e Olhar Carol Almeida.....	128
Figura 32: Olhar Kênia Freitas e Olhar Rafael Parrode.....	128
Figura 33: Principais premiações do cinema brasileiro: 2011-2020	130
Figura 34: Índice dos 10 olhares do catálogo da mostra	131
Figura 35: Sobreposição das trajetórias	134
Figura 36: Aproximações das trajetórias	134

1 INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, o cinema brasileiro aumentou significativamente a quantidade de filmes realizados por uma variedade de cineastas, de diferentes regiões, com variados orçamentos e uma infinidade de propostas formais e temáticas. Um dos principais motivos para esse crescimento foi a evolução tecnológica, como a transição dos equipamentos analógicos para os digitais, o que ampliou o acesso aos meios de produção. Além disso, contribuíram para essa ampliação o advento de novas escolas, faculdades e cursos de formação profissional, bem como a ampliação das formas de incentivo, incluindo-se plataformas de financiamento coletivo, novos editais e, principalmente, a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001. Essa agência, por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), dispõe de programas de apoio específicos para o desenvolvimento do setor no país.

Para lidar com o aumento da produção nacional a partir do final do século XX e do início do século XXI, bem como com a falta de espaço no circuito comercial de salas de cinema, novos e antigos festivais e mostras dedicados ao cinema brasileiro foram promovidos e fortalecidos. Segundo levantamento do Fórum dos Festivais,¹ entre 1999 e 2009, a quantidade de festivais aumentou 84,36%, passando de 38 para 243 (Leal e Mattos, 2011). Além dos eventos, essas obras passaram a ter maior presença em canais de TV e plataformas de *streaming*. Como consequência, tornou-se necessário ampliar o número de profissionais responsáveis pela seleção das obras e pela organização dos eventos nos quais serão exibidas ao público, como assinala Bhaskar:

O que passamos a chamar de curadoria é a interface, o intermediário necessário para a moderna economia de consumo; uma espécie de membrana ou filtro intencional que equilibra nossas necessidades e desejos para se contrapor a grandes acúmulos de coisas. Na acepção mais ampla, curadoria é uma forma de gerenciar a abundância (Bhaskar, 2020, p. 91).

¹ “O FÓRUM DOS FESTIVAIS é uma associação que reúne os organizadores de festivais brasileiros de cinema, atuando na articulação e desenvolvimento de medidas que fortaleçam este setor considerado estratégico para a matriz audiovisual do país” (Fórum dos Festivais, [s.d.]).

No cinema, o termo “curadoria de filmes” passou a ser utilizado para nomear a função desempenhada por uma ou mais pessoas responsáveis pela seleção de filmes para determinado evento ou espaço.

Considerando as pesquisas e as reflexões preexistentes sobre curadoria em cinema, esta pesquisa buscará identificar as características desse trabalho e como elas se conectam por meio da trajetória de profissionais dedicados a essa função. Analisará os percursos e as práticas dos curadores brasileiros, evidenciando suas abordagens singulares. Procurando compreender como a curadoria cinematográfica aparece como uma intervenção histórica e política, influenciada por questões éticas e sociais. Dessa maneira, investigaremos como se dão a profissionalização e a atuação de curadores e curadoras da sétima arte no Brasil.

O interesse pelo objeto desta pesquisa advém da experiência pessoal e profissional do pesquisador, que atuou na gestão, curadoria e programação da sala de cinema do Sesc Palladium, em Belo Horizonte, bem como na curadoria de diversos festivais, como o Curta Brasília, o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (FestCurtas BH), a Mostra Sesc de Cinema, a Mostra Udigrudi Mundial de Animação, entre outros.²

Nos últimos anos, acompanhou de perto o gradual movimento de profissionalização e o surgimento de curadores de filmes que se destacam como referência na área, ressaltando a importância do papel desses profissionais em espaços e festivais de cinema. A atuação de programadores e curadores de cinema tem carregado, de certa maneira, o poder de dar a ver o que está sendo produzido no Brasil e no mundo nas poucas janelas de exibição existentes para os filmes realizados no país. Festivais recebem centenas de filmes para passar por um processo de curadoria que irá decidir quais os filmes serão exibidos durante os dias de programação do evento. Os filmes também participam de processos de seleção na disputa por espaço em *streamings*, canais de TV e salas de cinema.

Essas questões alimentam os motivos para realizar esta pesquisa que observa a curadoria também como um espaço de poder, principalmente quando envolvem a legitimação de cineastas, cinematografias e filmes, bem como a promoção deles com louros, premiações, produção de textos etc.

² Experiências em curadoria, programação e júris em festivais, mostras e espaços de exibição. Disponível em: <<https://www.arthurbsenra.com.br/trabalhos-festivais-works-at-festivals>>.

1.1 O contexto do objeto de pesquisa

No Distrito Federal e no Brasil, de modo geral, são poucas as pesquisas relacionadas à curadoria e à programação de filmes. Uma das razões é o fato de a consolidação de um circuito de festivais no Brasil ser recente. Consequentemente, a valorização do papel da direção artística e das equipes curatoriais na seleção e na programação também é um fenômeno novo. O aumento das produções, proporcionado pelas mudanças tecnológicas que baratearam os custos de realização de filmes, aliado à ampliação da formação profissional (cursos livres, tecnólogos, oficinas de audiovisual e faculdades de cinema) e aos incentivos por meio de políticas públicas para a produção audiovisual e a realização de festivais (Ikeda, 2018), resultou na criação de novas áreas de atuação para profissionais do audiovisual e de outros campos de pesquisa interessados no cinema.

A maioria dos estudos no campo do audiovisual dedica-se às produções cinematográficas, que têm muitas vezes sua visibilidade ou invisibilidade relacionada à sua trajetória em festivais e mostras de cinema (além do circuito comercial). Por sua vez, as pesquisas voltadas para curadoria e programação de cinema no Brasil são recentes e quase sempre atreladas a um festival específico. Não por acaso, algumas pesquisas que trazem debates sobre curadoria no cinema pertencem ao campo de estudo dos festivais e à noção de que esses eventos funcionam como locais de legitimação cultural, em que o valor é atribuído aos filmes e o gosto é cultivado por meio da seleção e premiação. Além disso, há fatores que impactam os processos curatoriais, como a definição de um público-alvo, os objetivos artísticos e as necessidades comerciais do evento (De Valck, Kredell e Loist, 2016).

Ao observar o circuito de festivais nacionais, podemos notar como eles se relacionam, formando encadeamentos hierárquicos nos gestos curatoriais. Esse movimento parte dos festivais mais consolidados ou antigos em direção aos eventos menores, de menor escala e orçamento. Além disso, há a recorrente presença dos mesmos curadores e curadoras em diferentes festivais, contribuindo para uma semelhança na programação desses eventos. A curadoria para salas de cinema, centros culturais, instituições, cineclubs e outros espaços traz outras relações que envolvem questões econômicas, não somente no circuito comercial que segue lógica de mercado, mas também na viabilidade financeira de se fazer curadoria e programar

em outros espaços, podendo variar em um trabalho de longo prazo, resultado de pesquisa, ou no curto prazo, atendendo a uma demanda. Por essa razão, pretende-se analisar a curadoria para além dos festivais.

O referencial teórico da pesquisa é embasado em diversos autores. Para traçar um breve panorama sobre a curadoria nas artes visuais e em outras áreas, recorreremos aos livros de Michael Bhaskar, Hans Ulrich Obrist e Jens Hoffman, explorando seus conceitos, suas práticas e seus exemplos. No campo da curadoria de filmes, além de dissertações, teses e artigos, há os textos de diversos autores reunidos por Gabriel Menotti no livro *Curadoria, cinema e outros modos de dar e ver* (2018), bem como no livro *Crítica e curadoria* (2023), organizado por Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, que reúne publicações de outros vários profissionais da crítica e da curadoria de filmes no país.

A curadoria no cinema carrega características do ato de colecionar, pois, para selecionar e propor uma programação de filmes, é necessário acumular conhecimentos e experiências audiovisuais. Esse acúmulo transdisciplinar contribui para a constituição de critérios e reflexões que orientam a exibição de determinados filmes em detrimento de outros, além de estabelecer conexões entre as obras, indo além de um simples panorama de produções. Dessa maneira, montam-se coleções que possibilitam a criação de programações e sessões de filmes mais propositivas. Walter Benjamin aponta particularidades no processo de reunir objetos:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção (Benjamin, 2009, p. 239).

Esse novo arranjo, no caso dos filmes, é resultado de um processo de acúmulo de conhecimentos, referências, vivências e visionamentos, fruto do gesto curatorial. Considerando recente, o uso da palavra curadoria no cinema, a pessoa curadora, tem uma trajetória única e, na maioria das vezes, toma consciência dela e de seus gestos curatoriais após receber a alcunha de curador ou curadora em algum momento, uma vez que, por muitos anos e na maioria das vezes, o trabalho de curadoria foi visto como um trabalho somente de seleção, feito por uma comissão de seleção.

Sua “bagagem” (de coletas e conhecimentos) lembra os gabinetes de curiosidades, coleções dos séculos XVI e XVII compostas por objetos raros e exóticos. Impulsionadas pelas grandes explorações europeias, essas coleções eram organizadas por elites intelectuais e econômicas. Esses espaços refletiam tanto interesses científicos e culturais quanto serviam como marcadores de condição social, consolidando o prestígio dos seus donos (Bhaskar, 2020). No entanto, se falássemos desses espaços na atualidade, eles tenderiam a abranger um grupo mais heterogêneo de colecionadores e coleções diversas, contribuindo para a vitalidade da aproximação do cinema com outras artes e, por conseguinte, com o risco propositivo.

Os curadores conseguem dar visibilidade, destacando filmes que precisam ser vistos, revistos, imaginados ou projetados. Fazem isso por meio de pesquisa, escrita e debates, bem como por intermédio do processo de seleção de conjuntos de filmes colocados em relação para refletir sobre temas, estéticas e sociedade, considerando relevante aqueles que os instigam. Uma curadoria mais propositiva aproxima-se da criação artística, estabelecendo conexões entre filmes que estimulam um público mais ativo e menos passivo. Além disso, essa abordagem contribui para os debates, a produção intelectual e o incentivo de novas propostas temáticas e estéticas no cinema. A presença de uma variedade de profissionais na curadoria de filmes amplia o que pode ser e o que pode provocar o trabalho curatorial, expandindo critérios de seleção, organização e proposição de conjuntos de filmes.

Atualmente, as imagens desempenham um papel fundamental na sociedade, o que nos leva a considerar a formação de imagens constelares – a partir de conjuntos de filmes brasileiros – como resultado do trabalho de curadoria e programação realizado por profissionais da área. Esse trabalho tem o intuito de estabelecer representações temáticas, sociais e culturais. Nesse contexto de especialização e profissionalização da curadoria e programação de cinema, podem surgir tendências e padronizações na formação de curadores, assim como na produção de filmes voltados à seleção por esses profissionais, promovendo a invisibilidade de novas produções. Esse cenário pode criar paradigmas reféns da busca pela eficiência neoliberal³ e gestão de riscos, seguindo uma lógica técnica de seleção e organização que prioriza

³ A eficiência como meta de trabalho, garantidora de retornos positivos e lucrativos, fruto da satisfação do “cliente”. No caso do cinema, isso pode ser exemplificado com os sistemas hollywoodianos: *star system*, *studio system* e/ou gêneros cinematográficos (Costa, 1989), modelo que tende a oferecer mais do mesmo com alguma atualização, principalmente técnica.

a semelhança entre profissionais legitimados e institucionalizados. Isso fragiliza curadorias mais propositivas e ousadas, que deixam abertas brechas para o risco do “jamais visto”.

2 CURADORIA

Na virada do século XX para o século XXI e nas últimas décadas, o aumento acelerado da quantidade de informações, dados e produções em circulação gerou a necessidade de selecionar o que tem mais valor para as pessoas, favorecendo o surgimento de peritos em curadoria. Esses especialistas procuram escolher, no universo em que possuem maior conhecimento (seja na gastronomia, na moda, na literatura, nas artes plásticas ou no cinema), um recorte que melhor represente esse mundo. Quanto maior a quantidade de produtos em circulação, maior a necessidade de selecionar entre o que já existe e as novidades (Obrist, 2014). Muitas vezes, essa seleção é o que define o que permanece, bem como o que será preservado, destacado e exposto.

Atualmente, o termo curadoria ganhou amplitude e um viés mais genérico, servindo tanto para designar a pessoa que organiza uma grande exposição quanto para quem realiza uma curadoria, ao selecionar o que será postado em uma rede social ou vendido em uma loja. A banalização do termo “curadoria” está associada também a esse espaço de visibilidade e poder, distanciando-se dos conceitos originais relacionados aos atos de cura e cuidado, presentes em sua etimologia, em que o foco se desloca para a curadoria enquanto prática, e não para o curador enquanto indivíduo.

Trata-se da transição do que entendíamos por curador para um conceito mais amplo de curadoria, concebida como projeto e trabalho (Obrist, 2014).

Ao longo da última década, a palavra “curar” tem sido cada vez mais usada para descrever alguma coisa que envolve a seleção e a ordenação de objetos ou meios de comunicação, desde escolher a lista de músicas que serão tocadas em uma festa até a disposição habilidosa de móveis em um cômodo, e esses novos usos banalizados indicariam que o seu papel seria menos rigoroso e mais difuso do que ele foi no passado (Hoffmann, 2017, p.15).

No século XXI, profissionais, pesquisadores e críticos no campo das artes e do cinema avistam na curadoria uma nova área de atuação, uma vez que o acúmulo de conhecimento facilita o desenvolvimento de gestos curatoriais, que envolvem seleção e organização com certo cuidado.

Essa observação contextualiza a popularização do trabalho de curadoria na contemporaneidade, em uma sociedade ocidental impulsionada pelo individualismo e/ou egocentrismo, que visa, por exemplo, os holofotes da fama. Não por acaso, a curadoria passou a ganhar destaque primeiro nas artes visuais, quando o curador adquiriu relevância na determinação do que merece ou não ser exposto e, em muitos casos, assumiu o papel de diretor de instituições, museus e galerias, contribuindo para a historiografia da arte em seu tempo.

Por esse motivo, partiremos do campo das artes visuais para discorrer sobre curadoria nesta pesquisa, trazendo definições conceituais e históricas, além de exemplos de gestos curoriais dessa área que passam a ser perceptíveis no campo do cinema.

2.1 Origens da curadoria

O curador e pesquisador Hans Ulrich Obrist em seus livros sobre curadoria nas artes visuais, comenta sobre as origens do termo:

A profissão de curador é considerada relativamente nova. As atividades que ela combina em um papel, no entanto, ainda são bem expressadas pelo significado de sua raiz etimológica grega, *curare*: cuidar de. Na Roma antiga, *curatores* eram funcionários públicos que cuidavam de funções um tanto prosaicas, ainda que necessárias: eram responsáveis por supervisionar obras públicas, incluindo os aquedutos do império, as casas de banhos e os encanamentos do esgoto. No período medieval, o foco mudou para um aspecto mais metafísico da vida humana; o *curatus* era um padre, que cuidava das almas de uma paróquia. No fim do século XVIII, *curar* passou a significar a tarefa de cuidar do acervo de um museu. Diferentes tipos de cuidado surgiram da raiz dessa palavra no decorrer dos séculos, mas o trabalho do curador contemporâneo continua surpreendentemente perto do sentido de *curare* de cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver. (Obrist, 2014, p.38)

O curador, nesse sentido, trabalha com o cuidado e o cultivo, contribuindo para a vida em sociedade, assim como os *curatores* na Roma Antiga e os *curatus* no período medieval. Nas artes, o curador atua na preservação das obras e no cuidado de sua “alma”. A curadoria no campo artístico tem origem nas artes visuais, sendo um desdobramento de práticas relacionadas às origens da palavra, ao seu conceito e à sua função. Camporesi (2019) elucida:

Do ponto de vista linguístico, em francês, o termo *curator* faz surgir uma curiosa versão, *curateur*, enquanto dois outros termos são igualmente disponíveis nessa língua, com duas especificações diferentes. O primeiro é *conservateur*, que faz claramente referência à gestão de uma coleção de objetos (artístico ou não). O segundo termo, meio policialesco, é *comissaire* de exposição. Ora o termo *curator* em inglês leva em conta as duas atividades (a preservação de obras e também a sua exposição), mas seu espectro semântico amplifica-se ainda a ponto de incluir qualquer tipo de operação que envolva escolhas de organização ou de seleção (Camporesi, 2019, p. 134).

A curadoria nas artes surge a partir de sua relação com a etimologia da palavra e seus possíveis significados, atrelados à cura e ao cuidado. A prática curatorial nas artes está enquadrada no contexto histórico em que é realizada, implicando na atividade elos éticos e ideológicos que atentam para o vínculo etimológico da curadoria com o verbo curar, conferindo aos curadores o poder de cura e cuidado de algo. Mas qual tipo de cura e cuidado? A resposta aproxima-se ao compreender o contexto, as escolhas efetuadas, o sujeito que “cura”, a origem do financiamento e os objetivos institucionais, políticos e ideológicos.

As atribuições do curador de arte encontram-se, em parte, predefinidas na origem etimológica do verbo curar. Curar origina-se do latim “*curare*” que numa acepção primeira diz respeito ao cuidado com alguém ou alguma coisa. A essa dimensão física sobrepõe-se outro sentido, que se remete àquele ‘[...] que tem por incumbência legal ou judicial, a função de zelar pelos bens e pelos interesses dos que por si não o possam fazer’. Desse ponto de vista o curador também pode ser alguém designado judicialmente para assumir a tutela daqueles considerados incapazes, tanto no caso de apresentarem algum tipo de limitação física ou mental que os impeça de tomar suas próprias decisões, quanto pelo fato de não terem atingido a maioridade. É somente a partir de 1661 que o termo passa a designar também ‘alguém responsável por um museu, uma biblioteca, um zoológico ou outro lugar de exposição’ (Magalhães e Costa, 2021, p. 3).

Para curar, no sentido medicinal, é necessário conhecimento para determinar o melhor caminho a seguir e o tratamento adequado para a enfermidade. Ou seja, é essencial identificar os sintomas, descobrir sua causa e avaliar o que é ou não eficaz. No campo das artes, para curar, é fundamental conhecer o que já existe ou, ao menos, ter consciência dos aspectos culturais e históricos, com a finalidade de reconhecer e propor um caminho inédito ou manter um percurso, a depender do objetivo.

Por exemplo, ao ter conhecimento sobre arte, torna-se mais fácil identificar o que há ou não de novidade nos artistas contemporâneos, além de possibilitar conexões entre o que já existe, o que já foi feito e o que está surgindo. Isso permite a construção de novos diálogos e caminhos.

Ao longo das décadas, o termo “curadoria” absorveu novos conceitos por meio das práticas dos curadores. Em uma recente publicação organizada por Laécio Rodrigues (2023), que reúne textos sobre crítica e curadoria em cinema, Moacir dos Anjos apresenta definições de curadoria no universo das artes visuais:

O termo curadoria, no campo das artes visuais, possui duas principais acepções. A primeira abrange as ações, desenvolvidas por profissionais de museus, necessárias à conservação, contextualização, ampliação e exibição de acervos. Essas ações são desempenhadas por equipes multidisciplinares de composição variável, mas frequentemente incluindo museólogos, restauradores e historiadores, sendo coordenadas pelos curadores dos museus. A segunda acepção de curadoria está associada, por sua vez, às atividades de profissionais que, pertencentes ou não aos quadros funcionais de museus, selecionam obras de origem diversa e com elas organizam exposições temáticas ou monográficas por um período determinado de tempo (Anjos, 2023, p. 209).

Segundo Moacir dos Anjos (2023), ao final dos anos 1960, a curadoria torna-se uma prática mais recorrente, funcionando como uma articulação entre obras distintas que pertencem ou não aos acervos dos museus. Com isso, a curadoria passa a representar uma prática de representação que, em determinado contexto, se aproxima das diferentes formas de representação criadas por artistas.

O autor traça um paralelo entre essa atividade e a cartografia, que, ao explorar um espaço, demarca suas características geográficas, resultando na produção de mapas informativos sobre aquele território.

Toda representação (cartográfica ou curatorial) é sempre, e inescapavelmente, um recorte de um universo mais amplo que, por sua complexidade, é irredutível a um conjunto de equivalentes sensíveis quaisquer (sejam eles imagens, formas, sons, palavras ou gestos). Universo que é inapreensível, na sua totalidade, pela ação de um sujeito particular. Por mais abrangentes que pretendam ser, equivalentes sensíveis são abstrações de um todo que não se deixa capturar plenamente (Anjos, 2023, p. 211).

O autor também aponta a não neutralidade das representações de determinado tempo, pois, para ele, é comum serem um recorte hegemônico desse período, tornando-se, assim, um espaço de poder com influência efetiva na vida social e política. Esse campo, no contexto das artes plásticas, é ocupado por curadores, colecionadores, galeristas, diretores de museu e críticos de arte, evidenciando-se como um lugar de disputa de interesses econômicos, sociais, políticos e culturais.

Historicamente, nas artes visuais, a curadoria tem passado por diferentes conceituações, que caminham com a história das exposições de arte. O papel do

curador, de acordo com Obrist (2014), reúne quatro funções: preservar; selecionar novas obras; contribuir com a história da arte; e organizar exposições.

Para o autor, a preservação relaciona-se ao entendimento da arte como patrimônio de uma nação. A seleção de novas obras contribui para a ampliação da importância das instituições, como os museus, considerando-se também sua atualização e conexão com o presente. Por sua vez, a contribuição para a história da arte ocorre a partir da produção intelectual gerada pelo curador em sua atuação.

Em sua quarta e última função, o curador profissional das artes visuais exerce o que é popularmente conhecido como “fazer curadoria”: ele seleciona e organiza a arte nos espaços expositivos, tornando seu trabalho visível e culminando na realização de uma exposição. Essas funções do curador fazem referência às práticas estabelecidas ao longo da história, como sublinha Hoffman:

Do século XVIII até boa parte do século XX, curadores eram eruditos que tomavam conta dos tesouros do passado. Eles montavam, catalogavam e preservavam coleções e interpretavam e exibiam os objetos nelas contidos (Hoffmann, 2017, p.15).

Para compreender essas mudanças, na prática curatorial, é fundamental conhecer o histórico das exposições de arte, bem narrado por Obrist (2014), que indica sua provável origem nas procissões da Idade Média. Nesse período, durante festivais ocasionais, o aumento do movimento de pessoas proporcionava aos artesãos a oportunidade de expor suas criações para essas aglomerações. Ao final desse período:

Durante o Renascimento, cidadãos colecionavam itens de interesse em casa, geralmente em um cômodo concebido com esse fim específico e conhecido como *Wunderkammer*, ou sala de curiosidades. Aristocratas, monges, acadêmicos, cientistas da natureza e cidadãos ricos: esse grupo levemente homogêneo que constituiu o começo da esfera pública moderna reuniu os protagonistas iniciais (Obrist, 2014, p. 55).

O surgimento dessas coleções particulares contribuiu para o desenvolvimento das instituições de arte e das exposições públicas. As academias de Florença e Roma, no século XVI, aferiam a produção artística desses territórios e dispunham desta. Nos séculos XVII e XVIII, com a formação dos Estados, a arte transformou-se em patrimônio público, possibilitando exposições abertas à população em geral, que passou a enxergar, na contemplação de pinturas e esculturas, uma oportunidade de

aprimoramento dos seus modos. É nesse contexto que nascem os museus geridos pelo Estado, como o Louvre, inaugurado em 1793.

A Academia Francesa surgiu um século antes da existência do Louvre e de seu Grande Salão (*salons de arte*). As exposições nesse modelo mantiveram-se nos séculos seguintes e tinham como característica, por falta de espaço e expografia, a exibição de vários quadros juntos, dispostos bem próximos uns dos outros, do chão ao teto. Isso permitia aos espectadores observar telas aproximadas, destacando suas semelhanças estilísticas e temáticas. As molduras também ganhavam destaque, pois demarcavam os limites espaciais de cada obra.



Figura 1 – Pintura *Gallery of the Louvre*, Samuel Morse, 1832.

Fonte: Seattle Museum. [Disponível em: https://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/morse.](https://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/morse)

No século seguinte, os artistas desempenharam um papel fundamental na transformação das formas de exposição. Gustave Courbet, em meados do século XIX, submeteu nove obras à Academia Francesa para participar do principal *salon*, mas foi rejeitado todas as vezes por não seguir os valores e os critérios institucionalizados. Em 1855, reenviou seu autorretrato *O ateliê do pintor*, que também foi recusado. Diante disso, criou uma estrutura temporária próxima ao *salon*, na qual organizou a exposição *Pavillon du Réalisme* (Pavilhão do Realismo), com 44 de suas obras. Essa iniciativa inaugura o período moderno, colocando o artista como protagonista da arte, e não mais os patronos, contribuindo para a desvinculação das exposições públicas do domínio do Estado.

A partir desse momento, surgem iniciativas como o *Salon des Refusés* (Salão dos Rejeitados), instituído por Napoleão III para expor os artistas recusados; entre eles, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne e Édouard Manet, grandes nomes da pintura moderna (Obrist, 2014).



Figura 1 – Le Pavillon du Réalisme, 1855.

Fonte: Fraysse ([s.d.]).

No século XX, após inúmeras práticas expositivas e transformações históricas, consolida-se o conceito do curador como alguém que não somente preserva e cuida, mas também seleciona novas obras, propõe, organiza e cria exposições. No campo das artes visuais, alguns nomes se destacaram a partir do século passado, e, para compreender o cenário atual, é essencial reconhecer as contribuições desses sujeitos que dedicaram suas vidas aos gestos curatoriais.

De acordo com Obrist (2014), Harry Graf Kessler, que nasceu no século XIX e viveu até 1937, teve como um de seus principais legados a capacidade de conectar figuras de diferentes áreas, mas culturalmente significativas, por meio de exposições semelhantes aos *salons*. Alexander Dorner, no início do século XX, concebia o museu como um espaço em constante transformação, defendendo a ideia de que a história da arte é permeada por brechas, conflitos e contradições. Para Dorner, os museus devem atuar de forma propositiva, assumindo riscos e funcionando como laboratórios.

Outro exemplo de curador atuante foi Hugo von Tschudi, que defendeu o modernismo na arte e abriu espaço para a presença de artistas estrangeiros nos acervos, desafiando o conceito de “bom gosto” vigente na sociedade alemã no período pré-Primeira Guerra Mundial. Por sua vez, Walter Hopps, em 1975, inovou ao convocar o público a levar suas próprias obras para a exposição *Thirty-Six Hours*, no Museu de Arte Temporária de Washington (Mota). Dessa maneira, a função curatorial ganhou mais atenção por seu caráter propositivo, estreitamente ligado ao desenvolvimento das artes visuais no século XX.

Refletindo sobre as transformações a longo prazo do fazer artístico, obtemos uma compreensão mais profunda a respeito de como a autonomia criativa das práticas curatoriais pode ter se consolidado. Longe de ter sido requisitada pelo curador, ela parece ter emergido em reação ao surgimento de novas formas e teorias estéticas, num percurso que parece ter começado com os *readymades* de Duchamp e culminaria no final da década de 1960 – não por acaso, em meio ao que Lippard (1997) chamou da desmaterialização do objeto de arte, causada pelas práticas de arte conceitual (Menotti, 2015, p. 280).

Nesse sentido, as práticas curatoriais expandiram seu papel mediador entre o público e a obra, considerando-se que, dependendo do contexto em que a obra se encontra, ela pode ser interpretada de diferentes formas, com maior ou menor destaque e diferentes possibilidades de reverberação com o público.

[...] os curadores hoje zelam por obras ao fornecer o contexto que permite que significados proliferem e repercutam num público [...]. Em vez de dispor os objetos em uma narrativa única, linear e cronológica, o imperativo atual é fazer com que as coisas interajam umas com as outras, posicionando-as com uma gama diversa de histórias, ficções e micro-histórias. (Hoffmann, 2017, p.16–17)

Pontus Hultén também compartilhava essa visão, concebendo o museu como um espaço vivo, repleto de possibilidades, incluindo-se palestras, concertos, debates e exibições de filmes.

Em 1977, o sueco Hultén foi o primeiro diretor do Centro Georges Pompidou, espaço pioneiro em abrigar exposições de arte em conjunto com outras formas de manifestação cultural – como debates, concertos e exibições de filmes. Szeemann, por sua vez, praticamente inventou o papel de curador independente ao abandonar seu cargo no Kunsthalle Bern, em 1969, passando a atuar como fazedor de exposições freelance. [...] Graças a eles, a curadoria se tornou uma prática eminentemente multidisciplinar (Menotti, 2015, p. 277).

A inserção da imagem em movimento nos museus inaugura a janela para a exibição de filmes e obras audiovisuais, impulsionando a influência das artes visuais sobre os debates e as práticas curatoriais do cinema, além de impactar as dinâmicas do mercado de arte. Desde o início do século XX, artistas visuais vêm produzindo filmes, e, com a aceitação da imagem em movimento nos museus por meio de gestos curatoriais como os de Pontus Hultén, cineastas passaram a conceber as exposições como um espaço legítimo para a exibição de suas obras audiovisuais. Recentemente:

Essa mudança causou uma transformação dramática nos últimos vinte anos e, agora, nós temos a imagem em movimento – na forma de filmes, videoarte, instalações audiovisuais, registros de performances e outros tipos de obras baseadas em meios digitais e no tempo – como partes integrais de museus de arte contemporânea. [...] Esse encontro entre grandes museus, exposições internacionais, cineastas autorais e de vanguarda começou com a décima Documenta de Kassel, curada em 1997 por Catherine David. Antes dessa exposição, David já havia se envolvido em outra grande exposição que reunia filme, vídeo, fotografia e instalações: a Passages de l'image, curada em 1990 em Paris junto com Raymond Bellour e Christine Assche. Para a Documenta X, David convida cineastas da França, Alemanha, Bélgica e Reino Unido, entre os quais podemos citar Harun Farocki, Raoul Peck, Johan Grimponprez, Alexander Sokurov, bem como H. J. Syberberg e Jean-Luc Godard (Elsaesser, 2018, p. 31-33).

A presença de filmes nos museus demarcou as diferenças entre a “caixa-preta” e o “cubo branco” e como esses espaços oferecem a fruição de uma obra. Essas distinções aceleraram a compreensão sobre quais espaços são ideais para cada tipo de obra, considerando-se que, para exibir um filme em uma galeria, é comum a tentativa de criar uma sala de projeção, pois certas condições estruturais são necessárias para o espectador permanecer diante da tela e assistir à obra em sua duração completa, se for o objetivo.

No cinema, essa questão se reflete na montagem da programação de filmes, em que se definem os melhores horários e a duração das sessões (especialmente quando se programa mais de um filme). A compreensão do espaço e das condições ideais para o público faz parte do trabalho curatorial e de seu cuidado com as obras.

O trabalho atual da curadoria nas artes visuais, portanto, opera como mediador entre artista e público, agindo de forma genealógica para contextualizar, conceituar e pensar a programação, colocando obras em relação e aproximando-se cada vez mais do fazer artístico (Obrist, 2014). A intenção de descobrir e dar visibilidade – seja por meio de resgates históricos ou da revelação de novos artistas – às vezes também serve como esboço de uma prática artística da pessoa curadora, que busca valer-se

do trabalho de artistas para expor ideias preconcebidas (Bambozzi, 2018), o que pode ser problemático. Essa ideia se conecta à investigação de Pedro Tavares (2024) em sua dissertação *Curadoria como sinal dos tempos: arte, tecnologia e subversão na era digital*, na qual ele defende o conceito do “curador-autor”, dissolvendo as fronteiras entre o trabalho artístico e o curatorial.

É nesse contexto que podemos refletir sobre a curadoria de filmes, visto que, atualmente, o audiovisual está onipresente, disponível não somente nos cinemas, mas também na televisão, na internet, em smartphones, em galerias e em museus. Com mais de um século de existência, o cinema acompanhou a trajetória das artes visuais e seus movimentos. O expressionismo e o surrealismo, por exemplo, não se limitaram às artes plásticas, também se manifestaram na imagem em movimento, como nos filmes de Robert Wiene e Luis Buñuel.

Além dessa conexão estética, há uma semelhança na institucionalização do cinema e das artes plásticas. No caso do cinema, essa institucionalização ocorre por meio de estúdios, produtoras, salas de cinema, academias, escolas de cinema e festivais, que desempenham um papel essencial na legitimação de profissionais e obras. No processo recente de legitimação, o curador passa a ocupar uma posição fundamental no cinema a partir do final do século XX e início do século XXI, quando sua função começa a ser reconhecida como um espaço de poder e influência na historiografia do audiovisual.

No livro *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso*, Michael Bhaskar (2020) lista inúmeras situações em que se faz curadoria, demonstrando a banalização do termo. No entanto, essa banalização aproxima a palavra do simples ato de selecionar. Em sua obra, o autor resume a curadoria como o ato de seleção e arranjo. Nesta pesquisa, buscamos diferenciar esses conceitos, apontando a curadoria de filmes não somente como um processo de seleção, mas também como uma prática de proposição, que abrange arranjos, organização e conceituação.

Bhaskar (2020) considera a expansão prolongada da produção e a sobrecarga de conteúdos como os principais fatores que tornam a curadoria cada vez mais necessária.

A Revolução Industrial foi uma revolução da produtividade. E foi essa mudança na produtividade que transformou as camisas de aquisição dispendiosa no século XVIII em compra trivial no século XXI. Objetos materiais que sempre foram escassos passaram a ser amplamente disponíveis. A Expansão Prolongada geral havia começado. [...]

A resposta mais direta para a pergunta de como chegamos ao contexto em que temos tudo em excesso é que a produtividade vem aumentando há mais de duzentos anos. A cada ano, conseguimos produzir mais do que no ano anterior (Bhaskar, 2020, p. 36).

Com isso, torna-se cada vez mais necessária a filtragem do que se produz, visando reduzir a sobrecarga de informações e conteúdo. Entretanto, ao filtrar, também se exclui, e o que é excluído pode deixar de alcançar aqueles que se interessariam pelo que foi invisibilizado. Dessa forma, a curadoria adquire ainda mais dimensão de poder, considerando que a escolha do que será visto representa um recorte e limitando as opções para o público, que terá acesso somente ao que foi selecionado.

Assim, a curadoria não se resume à seleção nem ao arranjo; ela envolve proposições sobre o que merece ser destacado, implicando variáveis significativas, principalmente no campo da arte e, no caso desta pesquisa, no cinema. Nesse contexto, o objeto filmico carrega muito mais do que a função de um utensílio: ele se insere no universo dos questionamentos, da permissão do risco, da inovação, da problematização e, além disso, do entretenimento. Portanto, refletir sobre a necessidade da seleção e da proposição de filmes para serem vistos é essencial para compreender o papel da curadoria no audiovisual.

2.2 Curadoria no cinema

No cinema, podemos dizer que a curadoria possui características semelhantes às práticas das artes visuais. Ela surge com as cinematecas e os festivais, em que o trabalho de preservação, seleção, organização e programação da exibição de filmes passa a ser fundamental para a constituição desses eventos e das instituições dedicadas ao cinema.

A curadoria de filmes no campo da preservação filmica, em sintonia com a ideia de um *conservateur*, é definida como “a arte de interpretar a estética, a história e a tecnologia do cinema por meio da coleção seletiva, da preservação e da documentação de filmes e de sua exibição em apresentações de arquivo”⁴ (Usai et al., 2008, tradução nossa).

⁴ “The art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations.”

O uso do termo “curadoria de cinema” é recente e aparece principalmente associado à programação de mostras e festivais cinematográficos. Inicialmente, os grandes festivais internacionais funcionavam de maneira semelhante às grandes exposições mundiais das artes visuais. Um exemplo disso é a 1^a *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica*, realizada em 1932, que foi a primeira edição do que se tornaria o Festival de Cinema de Veneza, ocorrido no contexto da Bienal de Arte de Veneza (Garret, 2020).

A programação desse evento era composta pela soma das indicações de obras feitas por cada país, representando sua produção cinematográfica nacional. Essa lógica seguia um modelo semelhante ao dos *salons*, agrupando filmes ao longo dos dias do evento. Nos grandes festivais europeus, desde os anos 1960, o trabalho curatorial passou a assumir um caráter mais propositivo e menos de mera amostragem, como vinha acontecendo nas artes visuais, conforme explica Garret:

Essa lógica de seleção e programação de filmes em festivais europeus será transformada a partir dos anos 1960, e terá como precursores pequenos eventos cinematográficos antes de impactar os espaços mais tradicionais. O exemplo mais marcante do primeiro caso é a Mostra Internazionale del Nuevo Cinema, ocorrida anualmente na pequena cidade italiana de Pesaro a partir de 1965. Nela a curadoria adquire um caráter propositivo que ultrapassa a mera exibição de filmes e entende o festival como agente de intervenção cultural (Garret, 2020, p. 21-22).

Assim como se desenvolvia o protagonismo de curadores mais propositivos nas artes plásticas, atentos às obras e aos espaços de exibição, no campo do cinema, a presença de Henri Langlois à frente da Cinemateca Francesa evidenciava a importância de profissionais comprometidos com a preservação e a exibição dos filmes.

À medida que os grandes festivais de cinema passaram a valorizar seus diretores artísticos, suas equipes de seleção e sua programação, consolidou-se o modelo de instituição que legitima as obras cinematográficas e seus autores, de maneira semelhante ao modelo das exposições nas artes plásticas.

Elsaesser relembra essa correlação entre o mundo do cinema e das artes visuais, destacando o ano de 1972, quando Harald Szeemann assumiu a curadoria da *Documenta 5*, em Kassel, sendo nomeado, na época, secretário-geral.

Talvez não seja coincidência que, no mesmo ano da Documenta de Szeemann, o festival de Cannes deixou de solicitar aos países que indicassem os filmes que os representariam na competição. A partir de então,

a seleção ficaria a cargo do diretor do festival, inaugurando um crescente acúmulo de poder curatorial nas mãos do diretor e dos programadores. Essa mudança, que aproxima o festival de cinema da exposição de arte moderna, faz com que tanto a seleção de filmes quanto a curadoria de arte se transformem numa atividade que chamo de “pós-produção”: um termo retirado da produção de filmes digitais, mas que possui um amplo significado político e ético (Elsaesser, 2018, p.42).

O autor denomina “pós-produção” o trabalho de processar o filme como matéria-prima a ser explorada, referindo-se ao processo que ocorre após o filme, no qual o espaço, o contexto e o discurso legitimador assumem um papel central no trabalho curatorial. Dessa forma, na lógica comercial do cinema, passou-se a reconhecer a necessidade de perfis curoriais e de programação que destaquem o festival como um evento relevante na programação cultural local, nacional e internacional.

O propósito da equipe de curadoria de filmes também envolve gerar interesse do público, da imprensa, da crítica e, principalmente, dos cineastas, que buscam ter seus filmes exibidos em determinados festivais para ganhar visibilidade. Consequentemente, isso valoriza e amplia a responsabilidade da equipe encarregada da seleção dos filmes que irão compor a programação do evento.

Os festivais passaram a ocupar, no cinema, um papel semelhante ao das exposições nas artes plásticas, proporcionando acesso público a filmes que não chegam às salas comerciais. Antes da popularização dos festivais, esse acesso a uma maior variedade de filmes se dava por meio de cineclubs mais elitistas, assim como o acesso às coleções particulares ocorria antes da criação dos museus públicos.

A exibição de filmes em festivais não somente projeta as obras, mas também seus realizadores e o próprio evento. Consequentemente, a seleção e a exibição da programação cinematográfica tornam visível o trabalho curatorial do festival.

O modo de exibição da pós-produção é comparável à extração de recursos naturais: o que ele colhe é valor de mostra e o que ele extrai é celebridade. Se isso for realmente verdade, então a curadoria e a programação terão que confrontar a sua dimensão ética, uma vez que esse se tornará o modo padrão pelo qual curadores e programadores virão a se relacionar com o patrimônio, a herança cultural, e a história das artes como um todo. Não mais por meio do cuidado e do curare, mas sim da apropriação e da pós-produção. Nesse caso, talvez seja hora de reviver os velhos antagonismos: não apenas entre o cinema e o museu, mas também entre a arte autônoma e o espetáculo encomendado – contanto, é claro, que possamos tornar as suas diferenças criativamente produtivas (Elsaesser, 2018, p. 43).

Elsaesser aponta questões contemporâneas para a reflexão sobre curadoria e programação, que tendem a se apropriar e atuar no que ele denomina *pós-produção*. Esse conceito possibilita categorizar certos gestos curatoriais como propositivos, mas, ao mesmo tempo, pode ocultar a intenção de autoria por meio da curadoria.

A *pós-produção*, nesse caso, não está relacionada ao processo final de realização de um filme, mas a etapa posterior, com a obra finalizada, na inserção do filme na sociedade e na criação da experiência cinematográfica no encontro com o público, em que os textos, as condições de exibição e a programação na qual a obra se insere agregam valor ao filme. O “produto” já existe, e a etapa seguinte consiste em definir as formas de apresentá-lo, podendo destacar não apenas um filme isolado, mas também o conjunto de obras e as circunstâncias em que estão inseridas.

Peter Bosma (2015), em seu livro *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives*, opta por utilizar o termo “curadoria de filmes” em vez de “programação de filmes”, por considerar que a curadoria transmite um nível mais sofisticado de conhecimento sobre cinema, ao contrário de um processo meramente seletivo em um formato organizacional mais recorrente. Bosma considera que:

Um curador de filmes é a pessoa responsável por selecionar filmes para exibições públicas, utilizando diversos critérios, em cinemas, festivais, arquivos de filmes ou outros espaços. Em cada caso, o curador assume uma dupla responsabilidade: compor um programa interessante e atrair um público suficientemente grande e, idealmente, fiel. Em outras palavras, seu objetivo é alcançar um certo nível de reconhecimento crítico e proporcionar a maior satisfação possível ao público. O curador de filmes organiza programas e eventos inspiradores, conecta filmes e pessoas e promove trocas e encontros. Sua principal tarefa é agregar valor cultural dentro de um contexto que exige a negociação de condições financeiras, a coordenação de um fluxo de trabalho eficiente e a superação de pressões e restrições (Bosma, 2015, p. 6-7, tradução nossa).⁵

Em sua obra, Bosma (2015) associa a curadoria de filmes à exibição cinematográfica na tela grande, para um público presencial. Nesta pesquisa, consideraremos não apenas essas experiências, mas também traremos exceções,

⁵ “A film curator is a person who selects films for public screenings, using various criteria, to be held either in a film theatre, at a festival, in a film archive or elsewhere. In each case, the curator has a dual responsibility: to compose an interesting programme and attract a large enough and, hopefully, loyal audience. In other words, the curator’s goal is to obtain a measure of critical acclaim and provide the highest possible customer satisfaction. A film curator organises inspiring programmes and events, and brings together films and people, enabling exchanges and encounters. His or her core task is to create added value in cultural terms, set in a context of negotiating financial conditions, coordinating a smooth workflow, and overcoming repressions and restrictions.” (Bosma, 2015, p.6-7)

considerando o período da pandemia da Covid-19 no Brasil, que promoveu festivais e mostras em ambiente virtual.

Bosma (2015) destaca a importância da cinefilia para aqueles que trabalham com curadoria, considerando a paixão pelo cinema uma motivação essencial para o trabalho curatorial de filmes. Além disso, o autor entende a curadoria como parte de uma rede de intermediários, com a distribuição e a crítica cinematográfica.

Sobre o trabalho curatorial no cinema, Bosma enfatiza desafios e características inerentes à função, como a necessidade de lidar com prazos de curto, médio e longo prazo, a busca por financiamento, a formulação de estratégias para atrair público e garantir a atenção da crítica, além da mediação entre filme e espectador, instigando o engajamento do público com a programação. Ele também alerta para a importância de que aqueles que trabalham com curadoria se mantenham atualizados e atentos às discussões em torno do cinema, frequentando festivais e cultivando sua paixão e curiosidade pelos filmes, apesar dos desafios relacionados aos prazos e à pressão do trabalho.

Para Peter Bosma (2015), a curadoria assume características distintas dependendo do espaço de exibição. Em salas de cinema, ele considera a curadoria uma atividade contínua, que envolve a criação de uma programação regular para atrair público ao longo do ano. Dessa forma, o curador de salas de cinema precisa equilibrar suas escolhas com a finalidade comercial. Nos festivais de cinema, por outro lado, evidencia-se o caráter temporário da curadoria, que se organiza para um período delimitado, combinando a programação de filmes com atividades paralelas. O escopo da curadoria em festivais pode variar conforme critérios geográficos, temáticos ou conceituais, sendo orientado para gerar impacto e alcançar uma ampla visibilidade tanto para o festival quanto para os filmes selecionados. Por seu turno, a curadoria voltada para arquivos cinematográficos tem como foco a conservação, a preservação e a restauração do patrimônio cinematográfico, atuando em defesa da memória fílmica e possibilitando novas exibições dessas obras, além de seu compartilhamento com outros espaços de exibição.

Nesse contexto, é possível refletir sobre como a curadoria de cinema no Brasil era realizada antes da adoção do termo “curador” pelos festivais. Um dos critérios utilizados na seleção de obras era o suporte do material, classificando os filmes conforme o formato: películas, subdivididas em bitolas de 35 mm, 16 mm e 8 mm, e vídeos, produzidos em suportes magnéticos ou digitais. Essa divisão técnica filtrava

as obras não apenas por questões estruturais, mas também por fatores financeiros e de acesso aos meios de produção.

Marcelo Ikeda destaca essa prática nos eventos nacionais até algumas décadas atrás:

Os dois mais tradicionais festivais de cinema brasileiro do período – o Festival de Brasília e o Festival de Gramado – aceitavam a inscrição apenas de longas-metragens finalizados em película 35 mm. No caso dos curtas-metragens, a divisão era mais complexa: os festivais aceitavam a inscrição de curtas em vídeo, mas separavam as sessões segundo as bitolas. Assim, havia sessões em película 35 mm, em 16 mm e em vídeo. No caso específico dos Festivais de Brasília e Gramado, os vídeos não eram sequer aceitos (havia apenas duas modalidades de inscrição dos curtas: em 35 mm e em 16 mm). Quando os festivais aceitavam a inscrição de vídeos, o horário e as condições de projeção eram nitidamente desfavorecidos em relação aos curtas em 35 mm, que geralmente abriam a programação para os longas (naturalmente em 35 mm), que eram “o principal prato do cardápio” do evento. De qualquer modo, as sessões eram diferenciadas por bitola, ou seja, um curta em vídeo não poderia ser exibido na mesma sessão de um curta em 35 mm, de modo que a diferença no suporte físico final das obras era preponderante em termos de curadoria em relação a questões temáticas, estéticas ou mesmo de gênero (ficção, documentário, animação) (Ikeda, 2018, p.117).

Devido aos altos custos de produção em película, os filmes finalizados nessa bitola dependiam de financiamento, geralmente obtido por meio de editais, leis de incentivo e patrocínios. Esse fator revela um processo de triagem e legitimação anterior à seleção em festivais, uma vez que o critério de escolha estava fortemente relacionado à questão orçamentária. Além disso, essa seleção estava atrelada a parâmetros de qualidade técnica, que, por sua vez, estavam vinculados à ideia de um filme “bem-feito”, para destacar e exibir o melhor do cinema brasileiro em pretensões comerciais e legitimadoras.

Essas características ainda se mantêm no campo do cinema em diversos festivais que priorizam aspectos tecnológicos, a resolução das imagens, cineastas e elencos já consagrados. Em sua maioria, esses eventos não são exclusivamente voltados para os filmes, mas também visam à eficiência do festival em termos de alcance de público e cobertura midiática, além de garantir a exposição das marcas patrocinadoras do evento.

Nesses casos, a equipe de curadoria atua como mediadora entre a instituição e a seleção de filmes, contribuindo para a construção da mensagem do festival. Gabriel Menotti, ao discutir a importância dos curadores e seu papel em grandes exposições de arte contemporânea, reflete sobre esse objetivo, que se esconde por

trás da apresentação do que é considerado “o melhor”, muitas vezes voltado ao lucro e ao entretenimento.

Nesse contexto comercial, o curador aparece quase como um agente de *marketing*, responsável por empacotar de maneira sedutora uma produção essencialmente vazia e promover o artista como grife. Assim, sua atuação seria de fato criadora de valor e sentido, mas de maneira sobretudo publicitária (Menotti, 2015, p. 278).

Considerando essas características relacionadas ao mundo capitalista, essa “produção essencialmente vazia” está associada ao poder de criação de valor, ao interesse de manipulação da curadoria ou de uma instituição na construção de uma narrativa que busca gerenciar riscos e garantir o êxito do evento. Por esse motivo, torna-se complexo analisar curadorias vinculadas exclusivamente a festivais de cinema, pois, até mesmo com exemplos de curadorias mais propositivas que trabalham com mais liberdade, geralmente, estão atreladas a empresas ou instituições que, desde o início, possuem objetivos institucionais próprios e dependem de capital para viabilizar o evento. Assim, a necessidade de financiamento impõe negociações entre os interesses dos patrocinadores e a finalidade do festival, o que pode fragilizar o papel do curador em determinadas situações, nas quais os conflitos se fazem mais presentes na lógica de mercado, pelo fator promocional e do *marketing*.

Essa hierarquia nas relações de poder impacta diretamente o papel da curadoria nos eventos. Ao mesmo tempo em que a curadoria exerce o poder de escolha dos filmes, os diretores dos festivais determinam quem serão os curadores, considerando essa função como a de um gestor de um ativo. Em alguns casos, os diretores podem até mesmo indicar filmes que devem ser selecionados por razões alheias à qualidade da obra.

A seleção de filmes em um festival não apenas reflete o trabalho da equipe de curadoria e um recorte contemporâneo, mas também representa a identidade do festival e, consequentemente, das empresas e dos patrocinadores envolvidos. No campo das pesquisas sobre festivais de cinema, diversos estudos analisam diferentes aspectos dessas dinâmicas. No entanto, esta pesquisa não está focada nos festivais em si, mas na curadoria e nos gestos curoriais que a compõem.

O crítico e curador Francis Vogner Reis detalha essa complexidade, ao abordar o trabalho de programação como resultado de um processo de seleção e proposição de filmes, levantando questões que contextualizam e revelam as peculiaridades de cada trabalho curatorial no cinema.

A curadoria como atividade que organiza e dá visibilidade é, portanto, também um trabalho de programação. Um trabalho prático que carece de olhares para uma produção vultosa que existe em caráter fragmentário, disperso, cheia de contradições, com propostas diversas e atravessadas por uma série de constrangimentos históricos do cinema brasileiro, como a distribuição, a semiprofissionalização, a falta quase generalizadas de uma consciência de preservação e uma precariedade material que faz apostas estéticas inauditas ou estéreis. Obviamente qualquer pessoa disposta a um esforço paciente de prospecção e pesquisa tem capacidade de fazer curadoria. Mas a curadoria não é só intervenção política aguda; ela é também um jogo que responde a uma institucionalidade (os curadores são contratados pelos festivais na maior parte dos casos), que elabora um evento, o que não quer dizer que não haja atrito com essa mesma institucionalidade, que não haja divisas internas nas equipes, sensibilidades distintas, negociação entre olhares de inclinações diferentes (Reis, 2023, p. 321).

Desde os anos 1990, houve aumento significativo no número de festivais de cinema no Brasil, passando de 38 festivais, em 1999, para 243, em 2009, com crescimento expressivo em todas as regiões do país (Leal e Mattos, 2011). Além disso, houve elevação na produção cinematográfica com câmeras de vídeo, o que acarretou, no final do século e no início do novo milênio, a transformação dos meios de produção, antes baseados na película, para o cinema digital.

O pesquisador Marcelo Ikeda (2018) detalha que essas mudanças impulsionaram também o crescimento do número de realizadores e realizadoras que não apenas desejavam produzir seus filmes, mas também os exibir. Para Ikeda, essa carência de janelas de exibição levou ao surgimento de algumas alternativas; entre elas, os cineclubs, que, além de promoverem a exibição de filmes, proporcionam o encontro entre pessoas interessadas, estudantes e profissionais do audiovisual, criando vínculos afetivos.

Esses dois fatores principais também contribuíram para a descentralização da produção e exibição cinematográfica, que antes – e ainda na maioria – estava concentrada no Sudeste do país, especialmente no eixo Rio-São Paulo:

[...] houve um cenário de ampliação de mostras e festivais de cinema com outros valores de curadoria e de programação, refletindo as novas condições de produção do cinema brasileiro independente. A alternativa foi a criação de festivais que estivessem em sintonia com a produção dos novos tempos. Havia outros antecedentes, mas mais voltados à defesa do formato do vídeo, num termo muito em uso na época, a chamada “videoarte”, como o Videobrasil, o Fórum BHZ Vídeo, a Mostra Itaú Cultural, entre outros. Ou ainda o Forum.doc, criado em 1997, voltado à relação entre o documentário, a etnografia e a antropologia. Mas a primeira mostra de cinema com funcionamento regular e foco no cinema independente que combinou vídeo e película numa mesma sessão foi a Mostra do Filme Livre (MFL), em 2002, realizada no Rio de Janeiro. A MFL, que em 2017 completou sua 16ª edição,

sempre no Centro Cultural Banco do Brasil, se caracterizou por dar espaço a jovens valores do cinema brasileiro independente, exibindo os primeiros vídeos de realizadores como Cao Guimarães, Helvécio Marins, Marcellvs L., Gustavo Beck, Felipe Bragança, Irmãos Pretti, Ivo Lopes Araújo, Sérgio Borges, Bruno Safadi, Marco Dutra, Marília Rocha e tantos outros (Ikeda, 2018, p.118-119).

O autor enfatiza o papel dos cineclubes, que se popularizaram como janelas de exibição, impulsionados também pela tecnologia do vídeo, que facilitou o acesso aos filmes. Assim como os cineclubes, mostras e festivais passaram a enxergar na exibição digital uma possibilidade para absorver a crescente quantidade de produções realizadas com novos equipamentos mais acessíveis. Ou seja, a assimilação de filmes feitos com câmeras digitais como parte do cinema proporcionou não apenas um aumento dos espaços de exibição, mas também a necessidade de mais pessoas atuando na curadoria desses ambientes.

Além disso, em setembro de 2001, foi criada a Ancine, para fomentar, regular e fiscalizar o setor audiovisual no país. A partir dos anos 1990, houve também ampliação significativa da oferta de cursos e faculdades de cinema e audiovisual, aumentando o número de profissionais atuantes, fator que contribuiu para o crescimento do cinema nacional. Simultaneamente, o país contou, por alguns anos, com políticas públicas que favoreceram esse desenvolvimento. É nesse contexto que a curadoria de cinema no Brasil se insere e vai se consolidando.

Assim como em outros espaços de poder, a curadoria também ocupa um território tradicionalmente elitista, predominantemente branco e masculino, impulsionando debates sobre o trabalho de quem “cura”. Para refletir sobre diferentes modos de curadoria, Maria Cardozo evidencia as possibilidades de desenvolver essa atividade de maneira alternativa, especialmente por meio de processos compartilhados:

Essas questões se revelam no diálogo da curadoria com os filmes, mas também se revelam na prática coletiva da curadoria, por exemplo. A formação das equipes curatoriais nos festivais tem chamado cada vez mais atenção. Como resposta às demandas externas, os eventos têm buscado garantir uma multiplicidade de sujeitos históricos e perspectivas em suas equipes (Cardozo, 2023, p. 233).

A diversidade nas equipes curatoriais reflete o crescimento da multiplicidade de produções e estéticas. Para lidar com tantas subjetividades, é necessário haver diferentes olhares sobre os filmes, atentos também às relações intertextuais e contextuais nas quais as obras são produzidas e exibidas.

Além disso, Francis Vogner Reis (2023) identifica um fenômeno que denomina “populismo curatorial”, no qual, em certas situações, curadores e curadoras se aproveitam de um poder ilusório para aparentar estar atendendo às demandas de justiça do público. Assim, fazem desse trabalho uma plataforma ideal para uma *performance* pública que lhes garante mais visibilidade do que os próprios filmes, utilizando sua posição de poder como meio de autopromoção.

[...] seguindo uma tendência mundial, a curadoria se tornou a atividade intelectual principal no cinema brasileiro em detrimento da crítica – que nunca desfrutou dessa dimensão de poder. Algumas coisas a distinguem da crítica como, por exemplo, uma intervenção direta e prática no cinema, a *performance* pública do exercício de poder, a função *gatekeeper* no mercado de cinema, entre outras coisas que se diferenciam de acordo com o festival ou espaço de atuação. O “empoderamento” se assentou no cinema, sobretudo, na função de curadoria e programação” (Reis, 2023, p. 313).

Essa dimensão do exercício de poder, na qual a curadoria assume o papel de *gatekeeper*, selecionando e legitimando – ou não – filmes e cineastas, contribui para a valorização da figura dos especialistas em curadoria e programação, destacando-os muitas vezes mais do que as próprias obras. Essa questão não diz respeito aos novos sujeitos históricos ocupando espaços anteriormente negados, mas sim ao gesto curatorial que busca o protagonismo da curadoria, e não dos filmes selecionados.

A banalização do termo “curadoria” está associada também a esse espaço de visibilidade e poder, distanciando-se dos conceitos originais relacionados aos atos de cura e cuidado, presentes em sua etimologia, nos quais o foco se desloca para a curadoria enquanto prática, e não para o curador enquanto indivíduo.

Por isso a curadoria contemporânea ao mesmo tempo em que visa a coletividade e a reparação histórica, trabalha no forjamento de paradigmas centrados na individualização e na excepcionalidade. Um protagonismo que serve como símbolo de uma coletividade, mas resultado do mérito individual (Reis, 2023, p. 317).

O protagonismo do profissional, e não de seu trabalho, é, de certa forma, uma armadilha neoliberal que limita os espaços de curadoria, além de criar um lugar a ser alcançado – seja uma instituição, seja uma comissão de seleção de um festival –, tornando o sujeito dependente de legitimidade para validar suas escolhas.

Como ainda não há um caminho formalmente estabelecido para tornar-se curador de cinema no Brasil, diferentemente do campo das artes visuais, a curadoria de filmes permanece um campo em aberto. Os profissionais que atuam nessa área

vêm de formações diversas e com diferentes propósitos. Muitos têm origem na crítica cinematográfica, na pesquisa acadêmica, na cinefilia e na realização filmica.

Talvez o que mais se aproxime de uma característica comum aos profissionais da curadoria de cinema seja o interesse genuíno pelos filmes: buscá-los, preservá-los e analisá-los, enxergando-os menos como produtos a serem consumidos e mais como obras de arte – geradoras de reflexões, impulsionadoras de encontros e mudanças, e provocadoras de debates sobre cinema e outras questões. Para Peter Bosma, é fundamental, para trabalhar com curadoria de cinema, que:

Um curador de filmes precisa realizar uma pesquisa extensa, assistindo a filmes e lendo sobre eles. [...] Os curadores criam memórias valiosas ao explorar a oferta de novas produções e mergulhar no vasto patrimônio cinematográfico disponível. Além disso, um curador de filmes deve acompanhar o circuito internacional de festivais de cinema e identificar a nova safra de obras notáveis. O próximo passo é analisar o contexto do próprio território e verificar se esses filmes serão lançados comercialmente. Caso contrário, essa ausência se torna uma motivação para programar essas obras ainda desconhecidas e atrair um público para suas exibições. Outro aspecto essencial do trabalho curatorial é a exploração dos acervos de arquivos cinematográficos – fazer circular filmes antigos é resgatá-los do esquecimento (Bosma, 2015, p. 120-121, tradução nossa).⁶

Considerando o colecionamento de filmes assistidos, a prática curatorial também é uma prática comparatista. Para avaliar o potencial dos filmes, é essencial colocá-los em relação, identificando suas afinidades e divergências, além de compreender a conjuntura em que foram produzidos, o período de sua realização e o contexto em que serão exibidos, como comentam Mariana Souto e Érico Oliveira.

A curadoria então é o ato de interpretar filmes ao colocá-los em determinado contexto, avizinhando-os de certas obras, deixando outras de lado, inserindo-os assim em uma narrativa maior. No contexto do cinema comparado, uma das características singulares da curadoria é o modo consecutivo, que preserva a integridade das obras, os sons e as imagens, bem como a fidelidade à linguagem do meio. Compara-se uma obra depois da outra, e não ao lado de outra, como poderia acontecer nas instalações, no interior de um vídeo ou filme com tela dividida ou mesmo na aproximação de fotogramas utilizados para fins de análise. [...] O filme, quando passa, se converte em memória, que é a base sobre a qual se sustenta a proposta comparatista – como se essa tela mental fosse capaz de reter alguns resíduos dos filmes e

⁶ “A film curator needs to do a lot of research, watching films and reading about them. (...) Curators create valuable memories by searching the supply of new films and digging into the available film heritage. A film curator has to check the inter-national film festival circuit and discern the new harvest of notable films. The next step for a curator is to check their territory and see if these films get a release. If not, this provides a motivation to programme this as-yet-unknown film and attract an audience for these screenings. A film curator also has to check the content of the vaults of film archives – to circulate old films is to rescue them from oblivion” (Bosma, 2015, p. 120-121).

produzir algumas fusões ou sobreposições quando chega a imagem do próximo (Souto e Oliveira, 2023, p. 247).

Diferentemente do campo das artes visuais, a curadoria no cinema pode desenvolver-se de outra maneira. A curadoria cinematográfica mobiliza-se em prol do encontro entre filmes e pessoas, bem como dos espaços de exibição. No cinema, o que se assemelha à expografia de uma exposição – que envolve a construção do espaço considerando as obras de arte, sua disposição e a indicação de um percurso para o público, além das informações que contribuem para a percepção do que está exposto – é a programação dos filmes. Esse processo inclui a montagem de uma grade com os dias, os horários e a ordem na qual as obras serão exibidas.

Por muito tempo, aqueles que exerciam a função curatorial nos festivais de cinema eram designados como programadores ou diretores artísticos, em vez de curadores.

As escolhas e os significados de cada termo divergem a depender do contexto, o que pode ser notado pela maneira como os próprios festivais nomeiam integrantes de suas equipes. Em festivais europeus – pelo menos desde a década de 1970 – é mais comum a adoção do termo “programador” (*film programmer*) ou “diretor artístico” (*artistic director*), neste último caso designando a pessoa com maior poder decisório e pela qual passa a concepção geral de um evento. No Brasil, o termo “curador” já é utilizado nos anos 1990 em alguns festivais de cinema, mas os anos 2000 trazem uma maior popularização da expressão (Garret, 2020, p. 20).

Nesta pesquisa, consideramos que a programação também faz parte da prática curatorial, por estar relacionada à última função da curadoria: a exposição/exibição. No Brasil, curadoria e programação caminham juntas, especialmente porque muitos eventos e espaços não possuem condições financeiras ou equipe suficiente para separar essas funções. Dessa forma, as atividades diferenciam-se mais no andamento de um processo curatorial, mas, na maioria das vezes, são realizadas pelas mesmas pessoas.

Os programadores trabalham com a seleção de filmes, enquanto os curadores selecionam as obras considerando a proposta de programá-las. Semelhante à expografia, a programação de filmes traça um percurso sugerido ao espectador. Caso assista a todas as sessões, ele terá acesso à curadoria conforme planejada, levando-se em conta a reunião e a organização das obras dentro do espaço de exibição.

Além disso, compreender o contexto em que os filmes serão exibidos faz parte do cuidado tanto com as obras quanto com o público (César apud Ludermir, 2018).

Dessa maneira, é possível proporcionar sessões de “cura” coletiva, nas quais os filmes projetados se destacam e impactam aqueles que os assistem.

O pensamento curatorial está presente no trabalho de programação, ao envolver a atenção ao contexto, ao conjunto de filmes e às suas possíveis conexões. A curadora Carol Almeida, no contexto brasileiro, discute a presença dos dois conceitos que compõem a origem da palavra *curadoria*.

O cuidado e a cura, ainda que sejam dois conceitos muito próximos, apontam para objetos distintos. O cuidado, pressupomos, se dirige às obras (aos filmes), enquanto a cura só pode ser orientada às pessoas que entram em contato com essas obras. Talvez essa ideia de “cura coletiva” seja um ponto de partida instigante para tentar responder à questão do que pode uma curadoria de cinema. [...] Curadorias de cinema, se ainda puderem alguma coisa, deverão fazer ruir alguns mitos fundadores que nos são tão, mas tão caros hoje. A fatura do Brasil sob a ótica do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda, e da “democracia racial” de Gilberto Freyre, está sendo paga neste momento. Nos recusamos a ver as imagens que, doendo, poderiam nos curar de um estado de constante negação sobre o montante de sangue que foi derramado sobre essas terras (Almeida, 2018).

O contexto brasileiro da curadoria de cinema abrange diferentes gestos curatoriais e desafios variados, considerando-se a diversidade de contextos e propostas. Por isso, faz mais sentido falar em *cinemas brasileiros*, uma vez que a noção de *cinema nacional* ou *cinema brasileiro* no singular sugere uma padronização e uma visão única do que é o cinema produzido no país.

Enquanto alguns festivais procuram espelhar-se nos tradicionais festivais europeus, outros eventos e espaços de exibição buscam dialogar com a realidade local. Em consonância com as ideias de cuidado e cura na curadoria de cinema elaboradas por Amaranta Cesar e Carol Almeida, Mariana Souto e Érico Oliveira destacam o papel da função curatorial:

Cabe a quem faz curadoria assumir-se enquanto sujeito histórico, tomado pelos marcadores existenciais que tiver, e constituir a tarefa de escuta das obras, numa postura dialógica, relacional, constantemente matizada pelos contextos que cruzam o empreendimento curatorial: contextos dos filmes, dos curadores e, especialmente, da situação de cinema em que as obras vão passar (festival, mostra, cineclube) (Souto e Oliveira, 2023, p. 251).

É considerando essas atribuições da curadoria que observamos a construção da profissionalização no Brasil. Conforme discutido neste capítulo, é essencial considerar não apenas a epistemologia do termo, mas também as práticas curatoriais

em outras áreas, sempre atentando para as especificidades do cinema e, principalmente, dos filmes.

Em sua dissertação de mestrado, Adriano Garret (2020) sugere a divisão do trabalho curatorial no cinema entre os conceitos de curadoria *lato sensu* e *stricto sensu*.

[...] proposta de divisão entre conceitos de curadoria *lato sensu* (a existência, inerente a qualquer festival de cinema, de algum tipo de seleção e programação) e *stricto sensu* (com características como o estabelecimento de um recorte conceitual, a publicização do trabalho curatorial, o pensamento de conjunto, o entendimento histórico, a especialização e a continuidade) (Garret, 2020, n.p.).

Considerando a contribuição da pesquisa de Garret para o campo de estudo em curadoria em cinema, para esta pesquisa, propomos o aprimoramento desses conceitos, substituindo a ideia de curadoria *lato* e *stricto sensu* pelas características de seleção e proposição, que estão sempre presentes no trabalho curatorial e de programação, sem divisão, funcionando simultaneamente e sem se anularem. No entanto, dependendo dos gestos curoriais – atravessados por contextos e trajetórias –, a curadoria pode alternar entre um caráter mais propositivo ou mais seletivo.

As características que tornam uma curadoria mais seletiva estão relacionadas a um papel menos rigoroso em relação aos critérios de seleção, alinhando-se ao que Hoffman (2017) chama de novos usos banalizados do termo e ao que Garret (2020) define como *lato sensu*. No entanto, ser mais seletiva não significa que também não seja propositiva, pois a proposição já está presente no próprio ato de escolha do que será ou não exibido. No próximo capítulo, aprofundaremos a análise da curadoria de cinema como um trabalho que combina aspectos propositivos e seletivos.

Os curadores conseguem promover visibilidade, destacando filmes que precisam ser vistos, revistos, imaginados ou projetados. Esse processo ocorre por meio de pesquisa, escrita, debates e seleção de conjuntos de filmes organizados de maneira a estabelecer conexões que permitam reflexões sobre temas e estéticas considerados relevantes. Essas escolhas são feitas com base naquilo que instiga os curadores ou nas aproximações que percebem entre as obras.

Uma curadoria mais propositiva aproxima-se da criação artística; ao assumir riscos, estabelece relações entre filmes que estimulam um público mais ativo e menos passivo e contribui para os debates, a produção intelectual e o estímulo a novas propostas temáticas e estéticas no cinema.

A diversidade de profissionais atuantes na curadoria de filmes amplia as possibilidades do trabalho curatorial, expandindo critérios de seleção, organização e proposição de conjuntos de filmes. Quando uma curadoria é mais propositiva, as obras escolhidas não dependem exclusivamente de uma situação urgente de seleção – por exemplo, um edital de inscrições para um festival –, mas estão mais relacionadas ao resultado de um processo, seja ele de pesquisa ou de percepção, a partir da aproximação entre filmes. O objetivo é potencializar os filmes em um desenho de programação que esteja atento à relação entre as obras, ao contexto de exibição e ao público que irá ao encontro dos filmes. Considerando problemas históricos, os gestos curoriais podem promover o cuidado, no sentido de demonstrar atenção: “De cuidar para que, minimamente, a gente possa enfrentar coletivamente esses danos que são estruturais, que são feridas e que marcam mais alguns corpos do que outros.” (César *apud* Ludermir, 2018)

Diante de um método calcado na montagem e na operação constelar, podemos dizer que a curadoria é, marcadamente, uma atividade histórica e interventora na história. Com a possibilidade de transitar entre filmes de épocas distintas, a prática curatorial é capaz de vincular uma metodologia a um gesto ético e político: ao sublinhar latências e vestígios nas histórias do cinema, o ato comparativo cruza tempos de modo a perceber apagamentos, lutas por visibilidade e uma feitura histórica do cinema atravessada pela fricção. Essa intervenção é no curso histórico de modo amplo: trata-se de ações retrospectivas especiais (olhares para o passado) e da própria atividade de seleção e curadoria no presente em festivais de cinema contemporâneo, uma vez que o fazer histórico ocorre aqui e agora – logo, a tarefa de produzir reparação histórica é coletiva, necessária e lastreada na urgência do presente (Souto e Oliveira, 2023, p. 248-249).

“Curando” filmes, é possível reparar o que não foi visto, revisitar o que já foi exibido e, com isso, constelar obras, colocá-las em relação e projetar os diversos cinemas brasileiros, estimulando não apenas cineastas, mas também a sociedade que entra em contato com esse trabalho. Como curadora ou curador, é possível olhar para o “céu do cinema brasileiro”, o universo de filmes, criar relações entre passado, presente e futuro (Foster, 2021).

Assim, no próximo capítulo, abordaremos a curadoria como um trabalho de coleção, montagem e constelação fílmica, destacando suas características seletivas e propositivas para analisar os percursos e os gestos de curadoras e curadores brasileiros contemporâneos.

3 COLEÇÕES E CONSTELAÇÕES DE FILMES

Este capítulo pretende traçar as semelhanças entre o gesto curatorial e o ato de colecionar, sem deixar de reconhecer as diferenças entre eles. Para isso, trazemos os estudos de Walter Benjamin, Maria Esther Maciel, Leandro Pimentel Abreu e Mariana Souto, cuja bibliografia aborda reflexões sobre os trabalhos de inventariar, listar, conectar, constelar e outras formas de organização do conhecimento e das coisas.

A busca pela organização de elementos dispersos faz parte do esforço humano de compreender o mundo e seus significados. Nesse empenho, a humanidade recorreu a diferentes maneiras de organizar o conhecimento, por meio de enciclopédias, categorizações, listas, inventários e coleções, para sistematizar esse entendimento (Maciel, 2010). Ao listar, enumera de maneira prática, simples e direta um conjunto de coisas. A lista cabe nas outras formas de organização, como no inventário, que busca a catalogação com mais detalhes do que é listado. A coleção reúne as coisas com valores mais afetivos, históricos, subjetivos e pessoais. No mesmo sentido, constelar é um modo de organizar de maneira mais artística ou simbólica a relação criada entre as coisas ajuntadas. Walter Benjamin afirma que “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (Benjamin, 2000, p. 228).

Gestos inventariantes, a construção de listas e a catalogação costumam fazer parte do gesto do colecionador. O colecionador seleciona objetos, os coloca em relação e monta um conjunto como uma ação propositiva para apresentar e expor. Da mesma forma, o curador, ao selecionar os filmes que serão programados e exibidos, reúne as obras, as ordena e atribui um sentido coletivo a elas, apresentando-as como um grupo de filmes.

Ao aproximar a construção de uma coleção do processo curatorial, acreditamos ser possível observar que tanto colecionar quanto curar implica constelar objetos a partir de critérios subjetivos ou coletivos, que dependem dos objetivos subjacentes. Ao compartilhar de maneira expositiva uma coleção, o que se apresenta é o resultado do movimento de união desses objetos até o momento em que serão partilhados.

Sendo assim, a exposição de uma coleção não é um fim, mas sim o resultado de uma etapa. Isso também se aplica ao gesto de compartilhamento de um processo curatorial. Como aponta Leandro Pimentel Abreu (2011), expor implica apenas uma

pausa na construção dessa coleção. No caso da programação de filmes – resultado de uma curadoria –, essa pausa se materializa em forma de uma mostra, um festival, um programa, uma sessão, uma coletânea ou outra estrutura que delimita, no tempo e/ou no espaço, o encerramento de um processo. No entanto, esse processo pode ser continuado pelos curadores ou pelo público, que passa a criar relações entre o que foi proposto e o que individualmente já foi visto, o que pode se transformar em novas seleções e proposições.

É também com objetivo de selecionar, organizar e arranjar que podemos identificar o trabalho da curadoria em cinema, que, em um vasto universo de filmes, encontrará obras nas quais conexões são possíveis de serem feitas e, a partir de determinados critérios, revelam uma nova coleção, formando uma constelação que potencializa esse conjunto de filmes escolhidos. Como aponta Mariana Souto:

Ao colocar os objetos do inventário em comparação, a constituição de algumas séries vai despontando, cabendo ao colecionador atentar para as junções que rendem algo tanto à leitura de cada filme quanto à leitura de movimentos mais abrangentes. Como na atividade de curador(a) de arte ou de programador(a) de cinema, é preciso trabalhar com sensibilidade aos objetos e buscar perceber o que surge nos espaços entre eles, nos intervalos e pontos, conforme se opta por determinada série (Souto, 2019, p. 45).

Essa percepção sensível na construção de uma coleção – ou curadoria – também se manifesta na criação de listas e outras formas de dar visibilidade aos arranjos de filmes. É possível visualizar esse processo como uma mesa de montagem⁷ (de filme ou de imagens), onde se organiza uma coleção de imagens, articulando-as com outros elementos e informações para construir narrativas. Esse método facilita o mapeamento de aproximações e distanciamentos na coleção, formando uma ou mais constelações que ilustram a curadoria como um trabalho de seleção e proposição.

No livro *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria*, organizado por Yuri Firmeza e Pablo Lobato (2021), o curador Paulo Herkenhoff apresenta características do fazer curatorial, considerando-o um processo que atravessa a sensibilidade e a percepção, mas que é, sobretudo, racional.

⁷ Uma mesa de montagem de filmes faz referência à moviola, equipamento utilizado para a edição de filmes produzidos em película. Além disso, a mesa de montagem é também um método de organização e manipulação de foto-reproduções dispostas sobre uma superfície, ou ainda a combinação de diferentes objetos e materiais na criação de novas formas e significados. Esse processo pode resultar em colagens, fotomontagens, instalações e rearranjos de objetos, como os *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Segundo ele, a justaposição das obras não ocorre apenas por sua forma, mas também por seus significados, produzindo encontros entre obras, sensibilidades, diferenças, paralelos e vértices (Herkenhoff *apud* Lobato e Firmeza, 2021). A presença do sensível nesse processo também é observada por Amaranta César no trabalho de curadoria de filmes:

[...] é pensando numa ideia de constelação, das forças que estão no inconsciente coletivo, das vibrações que os filmes têm. Tem a ver com a ideia de curadoria por radiestesia, ou seja, procurando vibrações de vida. Às vezes isso é muito intuitivo. Então eu gosto de pensar nessa ideia de que a intuição é conhecimento. Conhecimento que escapa a uma sistematização. Para falar a verdade, boa parte da programação funciona assim, por captura de vibração (César *apud* Garret, 2022, p. 294-295).

A captura de vibrações reflete a sensibilidade para olhar e escutar os filmes, compreendendo seus contextos e as questões que os aproximam de outras obras e reflexões. Nessa perspectiva, podemos considerar fundamental, para o trabalho de curadoria em cinema, a percepção de um colecionador⁸ que, ao mesmo tempo que seleciona intuitivamente, pode, por instinto ou racionalmente, criar critérios para suas próximas escolhas, definindo o que fará parte da coleção em formação.

3.1 Formas de organização e ordenação

Em um mundo cada vez mais saturado de informações e objetos, o gesto inventariante – de catalogar, listar e ordenar – torna-se cada vez mais comum, assim como o uso do termo “curadoria” como sinônimo de qualquer tipo de seleção e arranjo. Maria Esther Maciel, em seu livro *As ironias da ordem: coleções, inventários e encyclopédias ficcionais*, elucida que, para tornar o mundo e as coisas mais inteligíveis,

[...] verbos como *acomodar*; *agrupar*; *catalogar*; *classificar*; *dispor*; *dividir*; *distribuir*; *enumerar*; *etiquetar*; *ordenar* etc. nunca deixarão de ser imperativos para nossa necessidade de fixar as ordens que nos permitam sobreviver ao caos da multiplicidade e da diversidade (Maciel, 2010, p. 16).

⁸ Enquanto, nas artes visuais, o colecionador é aquele que detém as obras e negocia sua circulação — função análoga à do distribuidor ou titular dos direitos patrimoniais no cinema —, esta pesquisa propõe uma aproximação entre o gesto de colecionar com a curadoria de filmes. Entendendo o ato de colecionar não como mera posse, mas como um gesto de seleção e organização de obras em uma programação que opera simbolicamente como uma coleção.

Essa necessidade de ordenamento estabelece padrões que tendem a perdurar até que novas proposições surjam, tensionando o que foi instituído. Diante disso, Maciel (2010) também argumenta que o ato de categorizar, embora necessário, possui limitações, ao seguir critérios de exclusão, seleção e hierarquias. Assim, classificar implica escolher entre diferentes ordenações possíveis de maneira lógica.

Portanto, as categorias possuem uma duração limitada, até que exceções, divergências e descobertas imponham revisões e modificações nessas classificações (Perec, 1991⁹ apud Maciel, 2010). Como exemplo das limitações dos modelos de sistematização, Maciel lembra do cientista Carlos Lineu:¹⁰

[...] que estabeleceu, na segunda metade do século 18, não apenas as bases da taxonomia moderna como também todo um sistema binômico de nomenclatura no campo da História Natural – ter repetidamente revisado e ampliado o seu *Systema naturae*, de 1735, a ponto de seus contemporâneos reclamarem da “volatilidade” de seu modelo, o qual mudava a cada edição, diante da prolífica diversidade do mundo animal e, consequentemente, da descoberta de novas diferenças zoológicas que não se adequavam às categorias já definidas (Maciel, 2010, p. 17-18).

Ao discutir os desafios da taxonomia, Esther Maciel recorre ao exemplo do ornitorrinco na obra de Umberto Eco, em que o autor analisa a tendência à aproximação analógica para classificar um animal ainda desconhecido. Quando os modelos de classificação falham, surge a necessidade da imaginação e da invenção de novas categorias.

Segundo Maciel (2010), uma das primeiras formas de escrita foi a lista, cujo objetivo não era apenas registrar de maneira duradoura, mas também inventariar situações, acontecimentos, objetos, seres e outros bens. Por tratar-se de um meio de catalogação, a inclusão de um item na lista implica, inevitavelmente, a exclusão de outros. Além disso, em alguns casos, a ordenação hierárquica pode atribuir superioridade aos elementos no topo da lista em relação aos que estão abaixo. Assim, a lista é uma das principais formas de inventariar, funcionando, muitas vezes, como sinônimo do verbo listar.

No universo cinematográfico, durante o período das videolocadoras, a organização das prateleiras seguia critérios subjetivos, variando de acordo com cada estabelecimento. Um exemplo disso era a categorização dos filmes brasileiros, que,

⁹ PEREC, Georges. A vida – modo de usar. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁰ Carl Nilsson Linnæus (1707-1778).

independentemente do gênero, eram agrupados em uma única estante, enquanto os filmes estadunidenses eram organizados por gênero e época de lançamento. Dessa forma, na seção de filmes nacionais, acumulavam-se obras clássicas e contemporâneas, de comédia, drama, terror e suspense, tendo como único ponto em comum o selo *made in Brazil*.

Esse modelo de organização ilustra as diversas formas de apresentação de filmes e reflete parte da construção da cinefilia brasileira. Em razão da carência de salas de cinema com programações diversificadas e do acesso restrito a cinematografias que fugiam do eixo hollywoodiano, as videolocadoras tornaram-se espaços fundamentais para a descoberta de filmes. Era nelas que se encontrava a maior “coleção” e oferta de filmes não hollywoodianos, muitas vezes dispostos em prateleiras dedicadas a cinematografias europeias e, em alguns casos, em seções autorais organizadas por diretores – predominantemente europeus. Além disso, algumas locadoras contavam com prateleiras específicas de “clássicos” e “filmes cult”, onde era possível encontrar produções de diversas partes do mundo.



Claudio Vaz / Agência RBS

Figura 3 – Prateleiras de videolocadora

Fonte: Botelho (2018).

As estantes com filmes como forma de apresentação seguiam características de uma lista, considerando a hierarquia entre altura de prateleiras e sequenciamento dos filmes apresentados, além da organização das prateleiras no espaço, dando mais destaque a alguns filmes – em especial, aos lançamentos – e escondendo outros, seja por serem inclassificáveis, por exigirem certo letramento audiovisual, seja por apresentarem classificação indicativa limitante a todo o público. As videolocadoras apresentavam atributos de um catálogo de filmes em listas que ofereciam uma seleção de obras feitas, as quais eram ofertadas pelas distribuidoras de filmes para locação (em VHS, DVD e Blu-ray), precedendo o que atualmente temos no *streaming*. A listagem de filmes nas videolocadoras seguia uma lógica mais simplificada, como

em ordem alfabética, ou de filmes mais recentes aos mais antigos, que coincide com o número de cadastro das cópias adquiridas pelo lojista. Para pensar os processos de seleção, é importante refletir sobre as listas que:

[...] é o princípio constitutivo do inventário e do catálogo, além de manter um estreito parentesco com a coleção, dado o caráter serial que a atravessa, podendo ainda ser considerada o ponto de partida para a configuração da ordem enciclopédica (Maciel, 2010, p. 28).

É por meio de listas que muitas coisas são organizadas e elencadas, sendo um gesto inicial de seleção e proposição, pois, para listar, é importante definir critérios que irão determinar o que irá pertencer ou não a essa coleção. No caso das videolocadoras, assim como em uma livraria, são as prateleiras que demandam um tipo de arranjo para o conjunto de filmes, a partir do que se tinha, que foi pré-selecionado pelas distribuidoras de filmes. Por fim, havia a compra desses filmes por parte da videolocadora, revelando mais um caráter seletivo de filtragem de filmes que cabiam nos limites espaciais da loja e das prateleiras, o que deixou de ser um problema no universo do *video on demand* (VoD), que tem como grande exemplo a Netflix, empresa que começou como uma videolocadora sem espaço físico, com um catálogo maior de filmes e entregas a domicílio (Bhaskar, 2020). Nesse novo contexto, inventariam filmes com *hashtags* para aproximar filmes nas buscas do usuário, entre outros objetivos pragmáticos de otimização do funcionamento das plataformas e do consumidor.¹¹

Sobre o ato de inventariar, Leandro Pimentel Abreu (2011) discorre sobre seus significados divergentes, nos quais, por um sentido:

Inventariar significa somente escolher, recolher, nomear, numerar, classificar e deixar à disposição. Esta concepção do inventário, como gesto burocrático, pressupõe, no entanto, o seu oposto: outra escritura, superior, na qual a elaboração depende de algo além dessa simples reunião de elementos. O inventário, portanto, sob essa concepção, excluiria o procedimento que poderia definir algo como artístico (Abreu, 2011, p. 27).

Em uma concepção distinta, o autor acredita que criar e inventariar fazem parte de um mesmo processo, embora ocorram em diferentes fases. Ele destaca que, na modernidade, a arte é considerada fruto de uma criação, na qual não há necessariamente invenção. O termo *inventar* passou a ser mais associado às

¹¹ O usuário das plataformas é visto como consumidor, seu perfil vai sendo moldado a partir dos dados coletados, para que ofereçam, evitando riscos, o que imaginam que ele espera encontrar,

inovações tecnológicas e científicas, sem a preocupação de resultar em uma criação artística.

Abreu (2011) reflete sobre como os gestos inventariantes, utilizados na organização do conhecimento, também foram fundamentais para a construção de repertórios por artistas, especialmente por meio da reunião de imagens. Para ilustrar essas novas formas de organização, o autor relembra o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, criado no início do século XX. Nesse projeto, Warburg elaborou painéis nos quais reunia fotografias e imagens da mídia de sua época, propondo um conjunto que identificava uma memória coletiva. Ele dispunha as imagens nos painéis com base em diferentes analogias, permitindo a variação da posição de cada fotografia conforme a demanda de novas relações (Abreu, 2011).

De acordo com Georges Didi-Huberman (*apud* Michaud, 2013), Warburg fundou a disciplina da *iconologia*, colocando em movimento a história da arte por meio de um *saber-montagem*.

Inventar um saber-montagem, em se tratando da história da arte, era renunciar de uma vez aos esquemas evolutivos – e teleológicos – em vigor desde Vasari. Por mais que Warburg tenha sabido “montar”, de maneira decisiva, Giotto com Ghirlandaio, ele nunca tentou propor o romance das “influências” e do “progresso” artístico de um para o outro. Inventar um saber-montagem era renunciar a matrizes de inteligibilidade, quebrar proteções seculares. Era criar, com esse movimento, com essa nova “aparência” do saber, uma possibilidade de vertigem. [...] É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo (Didi-Huberman *apud* Michaud, 2013, p. 21).

A possibilidade de reordenar, combinar e montar arranjos mantém em aberto a criação de novas relações e narrativas, permitindo a inserção ou remoção de elementos que interferem no conjunto. Esse princípio foi posteriormente desenvolvido por cineastas que refletiram sobre a montagem cinematográfica, especialmente Sergei Eisenstein.

Warburg atribuiu movimento a seus painéis, diferenciando-se da lógica mais linear que predominava anteriormente.

Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos. O pensamento warburguiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências) (Didi-Huberman *apud* Michaud, 2013, p.24-25).



Figura 4 – Atlas Mnemosyne, painéis 44, 45 e 46 da exposição virtual.
Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne Virtual Exhibition

Fonte: The Warburg Institute. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>.

A possibilidade de criar classificações contendo imagens contribui para o surgimento de novas formas de inventariar o saber e os objetos, resultando em diferentes maneiras de organizar e relacionar o que continua disperso. Esse processo pode se dar por meio de colagens, montagens, coleções, listas ou outras formas de tornar visível um determinado conjunto. Segundo Maria Esther Maciel:

Enciclopédias, coleções, listas e inventários são, portanto, indissociáveis e se entrelaçam de maneira intrínseca, não obstante suas diferenças enquanto procedimentos de classificação. Se a lista significa uma relação de nomes de pessoas e coisas, circunscrevendo-se predominantemente à esfera da palavra, da inscrição simbólica, o inventário é mais genérico, por abranger tanto os nomes quanto as coisas, constituindo uma espécie de levantamento exaustivo dos itens que integram um dado conjunto ou acervo. Já a coleção é uma forma mais específica de ajuntamento, por incluir itens que mantêm necessariamente uma relação entre si, dado que são objetos da mesma natureza ou de características afins. Inventário pode incluir listas e coleções. Coleções e inventários podem ser transcritos em listas, adquirindo formas de catálogos, cadastros e fichários. Listas podem compor uma coleção de palavras. E a enciclopédia é território por excelência desse conjunto de

dispositivos taxonômicos. Todos eles, de caráter móvel e intercambiável, indicam a diversidade de formas com que buscamos organizar a ordem desordenada da vida (Maciel, 2010, p. 30).

Ao expor o resultado desse processo, a maneira como essa coleta é organizada revela características dos dispositivos taxonômicos, evidenciando as diferentes formas de dar visibilidade a uma coleção, um inventário ou outro tipo de classificação. A relação entre enciclopédias, coleções, listas e inventários é reconhecida como parte do processo de produção intelectual e construção do conhecimento. Nesse contexto, o objetivo é ordenar e conferir um sentido lógico ao conjunto de elementos coletados.

3.1.1 Coleções e inventários

O colecionador busca nos objetos algo além de sua utilidade, um elemento que os conecte a um conjunto – sua coleção –, que está em constante construção. O filósofo e historiador Krystof Pomian, segundo Abreu (2011), realizou uma pesquisa sobre as coleções na Europa moderna e seus principais gêneros, desenvolvendo uma espécie de antropologia da coleção.

Pomian destaca duas categorias de objetos. De um lado se situam as coisas, os objetos úteis, aqueles que podem ser consumidos ou servir para subsistência, ou transformar a matéria bruta de maneira a torná-la consumível ou, ainda, proteger contra as variações do ambiente. Todos esses objetos são manipulados e exercem ou sofrem modificações físicas por serem usáveis. Do outro lado se situam os *sémiophores*, objetos que não têm nenhuma utilidade no sentido que foi definido para os objetos úteis, mas que representam o invisível. Não sendo manipulados mas expostos ao olhar, eles não são usáveis. Havia no interior de culturas como a dos aborígenes australianos uma atividade produtiva que se subdividia em dois sentidos: um deles em direção à maximização da utilidade e outro da significação. Em direção ao visível de um lado e em direção ao invisível de outro. Apesar de admitir a possibilidade de coexistência dessas duas orientações em certos casos privilegiados, Pomian percebe que são frequentemente contrárias umas às outras (Abreu, 2011, p. 189-190).

De acordo com Pomian (1987)¹² (apud Abreu, 2011), o *sémiophore* atinge sua plenitude quando se torna parte de uma coleção. Para o filósofo, quanto mais carregado de significação, menor sua utilidade; e quanto maior sua utilidade, menor sua significação.

Pomian amplia essa questão para o campo social, diferenciando as pessoas entre úteis e significantes. Ele exemplifica essa distinção na separação entre classes

¹² POMIAN, Kryzstof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Veneza, XVI-XVIII siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

sociais e nas relações hierárquicas da sociedade, em que aqueles que estão no “topo” são valorizados pela significação construída pela própria sociedade, enquanto os indivíduos situados abaixo têm seu valor associado mais à utilidade do que à significação.

Abreu (2011) traz essa reflexão para o campo artístico, sugerindo que o artista-colecionador interfere nessa hierarquia, ao criar suas próprias coleções fora dos museus e dos circuitos particulares. Dessa forma, ele propõe a criação de novos sémiophores e diferentes perspectivas sobre os objetos. Assim, podemos perceber no gesto do colecionador um caráter propositivo, característica também presente na curadoria, especialmente quando esta busca intervir no que já está instituído.

Uma curadoria que não pretende questionar essa hierarquia tende a buscar uma “utilidade” para manter a “ordem” e preservar as hierarquias preestabelecidas. Independentemente de sua finalidade, o processo curatorial aproxima-se da prática da coleção, pois os filmes passam a ser compreendidos em relação ao que já foi visto, enquanto aqueles que ainda serão vistos começam a ser percebidos sob a ótica do arranjo de filmes em construção, que será apresentado como um programa, uma mostra, uma lista, entre outros formatos. *“Pois para o colecionador a verdadeira liberdade de todo livro é estar *nalguma* parte de suas estantes”* (Benjamin, 2000, p. 232). Considera-se, assim, o valor do objeto em um determinado contexto e agrupamento. Nesse sentido:

O colecionador expõe essas forças no conjunto da coleção e sua manifestação em cada objeto singular. A montagem coloca essas forças em tensão, promovendo desvios e visibilidades que se abrem em cada objeto e na sua relação com a série e o todo (Abreu, 2011, p. 203).

A singularidade de um objeto é reconhecida, mas, para o colecionador, o que se destaca é, sobretudo, sua presença como parte de um todo. Benjamin afirma: “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (Benjamin, 2009, p. 239).

O autor também aponta que colecionar é uma forma prática do ato de recordar e que o colecionador cria uma coleção ao lutar contra a dispersão, estabelecendo novas conexões ao retirar os objetos de suas relações funcionais (Benjamin, 2009). Fazer curadoria assemelha-se à busca de objetos para uma coleção, pois a percepção passa a ser influenciada pelo conjunto que está se formando a partir de um universo

de filmes dispersos e desordenados. A criação de critérios para uma seleção representa uma tentativa de impor ordem à classificação, inclusive daquilo que ainda é inclassificável.

Segundo os dicionários, a palavra *inclassificável* significa o que não pode ser inserido dentro de uma classe ou categoria, o que não pode ser definido nem qualificado com precisão. [...] Podemos argumentar que, se existe o inclassificável, é porque os sistemas de classificação disponíveis e legitimados são insuficientes e não dão conta de acomodar a complexa diversidade e multiplicidade do mundo (Maciel, 2010, p. 14-15).

A insuficiência dos sistemas de organização exige que o colecionador – ou, no caso, a curadoria – proponha novas categorizações. Maria Esther Maciel (2010) destaca o trabalho de artistas e suas diferentes formas de ordenamento em seus processos criativos. Ao refletir sobre a criação de enciclopédias e os princípios da taxonomia, Maciel (2010) não apenas distingue essas formas de ordenação, mas também estabelece conexões entre elas. Citando Foucault, ela explica, em outras palavras, que:

[...] toda taxonomia requer o princípio da menor diferença possível entre as coisas para se sustentar. Entretanto, é graças ao que resiste às leis da taxonomia, ou seja, a diferença, que tais sistemas estão sempre em processo de reformulação, revelando sua insuficiência e precariedade. [...] as categorias duram apenas até que, pela força das exceções, das diferenças e das descobertas, tenham que ser revistas e modificadas a partir de novos critérios e divisões. Logo que uma ordem se impõe, ela tende a caducar, como bem demonstrou Perec. Isso graças, sobretudo, ao que é inclassificável (Maciel, 2010, p. 15-16)

Esse processo de categorização das coisas se aplica tanto à construção de coleções quanto ao trabalho curatorial, considerando-se que, a cada novo objeto (ou filme) encontrado, novas comparações surgem. Para que ele se conecte ao grupo existente, os critérios tendem a se flexibilizar. Isso ocorre porque, ao mesmo tempo em que aproximações são feitas, as diferenças se revelam, promovendo – onde a classificação falha – o advento da imaginação (Maciel, 2010). Esse movimento permite inventar novas formas de descrever e especificar e, no caso de uma coleção, possibilita a inserção do novo objeto no conjunto.

No fazer curatorial, a construção de um conjunto de filmes muitas vezes resulta de um exercício de categorização baseado em critérios de seleção que variam conforme o contexto em que a curadoria se dá. O gesto curatorial não apenas classifica os filmes, mas também busca, por meio de aproximações, estabelecer uma

ordem na apresentação das obras, propondo diálogos que as potencializam tanto individualmente quanto em conjunto. Dessa forma, o trabalho curatorial aproxima-se do ato de colecionar. No entanto, esses objetivos nem sempre coincidem, pois, como veremos adiante, dependem do contexto em que a curadoria ocorre.

A semelhança entre curadoria e coleção também se manifesta na necessidade de delimitar o conjunto. O colecionador, por sua vez, lida com limitações espaciais, que podem estar associadas a uma caixa, uma prateleira, um álbum, um móvel, um galpão ou um museu, entre outros suportes (Maciel, 2010). Na curadoria, essa “coleção” não é limitada apenas pelo espaço, mas também pelo tempo disponível, principalmente em programações de filmes.

Uma coleção existe como um conjunto de objetos que, quando organizados, formam um todo coerente, em vez de um mero amontoado de coisas. Colecionar é, portanto, diferente de acumular. No caso da curadoria, sua existência torna-se evidente quando a reunião de filmes apresenta pontos de convergência, permitindo a identificação de um ou vários conceitos norteadores que justificam por que determinados filmes são exibidos em detrimento de outros.

No que tange especificamente à ideia de coleção, pode-se dizer que ela não deixa de manter com a noção de enciclopédia uma relação ao mesmo tempo de afinidade e contraposição. Se a enciclopédia se abre ao incontrolável e transborda os limites de sua própria ordem, a coleção se constitui graças aos limites de sua circunscrição. Se a enciclopédia tende ao infinito, na coleção, como aponta Susan Stewart, “a ameaça do infinito sempre encontra a articulação dos limites”. Isso porque a coleção tem a função inerente de desafiar o caos [...], visto que o colecionador, ao registrar/catalogar as coisas, retira-as do estado dispersivo em que se encontram no mundo e as recontextualiza num outro espaço, regido por leis próprias (Maciel, 2010, p. 26-27).

O gesto curatorial assemelha-se à demarcação feita pelo colecionador, pois, ao estabelecer suas próprias diretrizes, a curadoria propõe critérios de seleção para lidar com uma oferta crescente de filmes nos limites de duração da programação e dos espaços de exibição.

A tendência enclopédica, que aponta para o infinito, pode ser observada, no caso dos filmes, nas plataformas de vídeos, que acumulam bilhões de *uploads*, e na vasta disponibilidade de títulos para *download* na internet. Entretanto, como iremos desenvolver mais adiante, esse fenômeno reflete as características e as prioridades da curadoria em cinema na contemporaneidade.

3.1.2 Colecionando filmes e propondo constelações

De acordo com Otte e Volpe (2000), os primeiros registros de constelações foram encontrados em pinturas de vasos sumérios por volta de 4000 A.C. Com a observação detalhada do céu, a humanidade notou uma regularidade no movimento cíclico de muitas estrelas visíveis, que giravam em grupos fixos, formando padrões específicos. A partir dessa regularidade celeste, o ser humano desenvolveu um sistema para organizar sua compreensão do mundo, especialmente em relação ao tempo e ao espaço. Dessa forma, associou certos períodos e movimentos cósmicos às épocas de plantio e colheita, o que mais tarde levou à criação de calendários em sociedades complexas. Além disso, a constância na forma e no movimento desses agrupamentos estelares forneceu orientação para viagens terrestres e marítimas durante as expansões territoriais.

Podemos observar um movimento mais constelar quando a curadoria monta uma coleção de filmes, por haver um sentido de rede entre as obras, que dialogam entre si e possibilitam a conexão entre partes dispersas e obras distintas. É um gesto que percebe harmonia em uma seleção de filmes, possibilitando a criação de constelações que arranjam um conjunto escolhido de filmes e que, de certa maneira, contribuem para a compreensão de algo (um movimento cinematográfico, a produção de um período, de uma região, temas etc.). E, dessa maneira, as constelações podem trilhar percursos delimitados, mas não engessados. Isso contrasta com um trabalho cujo propósito seja o encadeamento linear dos filmes (Souto, 2019). Esse sequenciamento lógico pode surgir na ordem de exibição dos filmes, como em uma sessão de curtas ou em uma retrospectiva que respeita a cronologia das produções. No entanto, essa linearidade não é imperativa ao tratar-se de um universo mais amplo de filmes em uma programação, pois uma estrutura rígida demandaria horas sequenciais de exibição e espectadores “presos” à sala de cinema para acompanhar a experiência do início ao fim.

Uma programação tende a apresentar conjuntos de filmes que podem ser assistidos integralmente por um espectador assíduo, bem como de maneira fragmentada pelo público que não consegue acompanhar toda a programação de um festival ou de uma mostra. Dessa forma, uma programação linear, encadeando as sessões do primeiro ao último dia do evento, teria sua lógica facilmente desfeita para aqueles que não podem acompanhar todas as exibições desde o início.

A coleção segue um ordenamento proposto pelo colecionador. Entretanto, o fato de este disponibilizar a coleção publicamente faz com que passe a ter outras maneiras de leitura, atravessadas pela trajetória, pelas experiências e pela percepção dos interessados em conhecê-la. O sujeito que vai ao encontro de uma coleção exposta faz novas conexões e, dessa maneira, transforma o arranjo proposto pelo colecionador. Assim, acreditamos que a coleção se apresenta de maneira mais eficaz como constelações, pois, ao expor uma coleção, os objetos são dispostos de modo a criar conexões, mas sem impor uma única ordem de leitura, sugerindo, em vez disso, múltiplas possibilidades interpretativas. Para ilustrar essa ideia, podemos imaginar uma coleção de selos disposta em um álbum, onde há uma sequência de linhas e páginas, mas o observador pode percorrer as imagens de forma não linear, detendo-se nos selos ou conjuntos que chamam mais sua atenção.

No caso de uma “coleção de filmes” exibida em um festival de cinema, a programação é apresentada em um catálogo que sugere um acompanhamento do primeiro ao último dia em uma sequência lógica. No entanto, essa sequência não será necessariamente seguida por cada espectador, pois sua disponibilidade de tempo e presença pode resultar em saltos entre dias e sessões. Dessa forma, as conexões entre os filmes na programação serão construídas de maneira subjetiva, dependendo do que foi assistido e, em alguns casos, do que foi lido ou debatido.

Em festivais de cinema, as sessões de curtas-metragens tendem a seguir uma lógica interna, organizando os filmes em uma ordem que confere unidade à sessão, semelhante ao processo de montagem cinematográfica. No entanto, ao observar-se toda a programação do evento, percebe-se que as sessões, os dias e as mostras fazem parte de um conjunto mais amplo, quase impossível de apreender na totalidade. A coleção, nesse contexto, é disponibilizada abertamente ao público, que realiza sua própria “leitura constelar”, identificando novos contextos e significados propostos pela programação, em busca de um tipo de ordem, semelhante ao gesto de um colecionador.

Enquanto recurso taxonômico, a coleção tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador, sobretudo quando o valor afetivo ou estético predomina. Neste caso, ela é, como afirmou Susan Stewart, “uma forma de arte como jogo”, já que sua função deixa de ser a restauração de um contexto de origem para ser a criação de um novo contexto por um processo de deslocamento (Maciel, 2010, p. 27).

A criação de um novo contexto é intrínseca ao trabalho curatorial, pois, sempre que se escolhe o que será exibido, há uma nova contextualização temporal e espacial. Como exemplo, podemos lembrar das exposições itinerantes de artistas clássicos no mundo contemporâneo e dos museus mais tradicionais, que recebem um grande fluxo de visitantes em exposições atuais, muitas vezes organizadas a partir de novos arranjos de seus acervos históricos.

Se, por muitos anos, o colecionador precisava ter os objetos que possibilitavam emprestar sua coleção (de arte, por exemplo) a um museu, ela não deixava de ser dele, da mesma forma que um museu pode emprestar sua coleção a outras instituições de arte. A materialidade dos objetos para ser um colecionador deixa de existir na contemporaneidade, considerando arquivos digitais, imagens geradas digitalmente e finalizadas em suportes imateriais.

No caso da curadoria em cinema, pela fácil reprodução de cópias de exibição dos filmes (Benjamin, 2023), as cópias são multiplicadas e “emprestadas” para serem exibidas, programadas, mas a coleção que se constrói em uma curadoria passa a pertencer a todos que a acessam, no sentido de que quem assistiu aos filmes em uma programação os possui em sua memória, e é possível tê-los também em mídia física ou digital para assistir quando quiser e, inclusive, criar novos arranjos com esses filmes, pois a relação com as obras de arte por parte do público e da curadoria é feita no âmbito das experiências e das significações; por exemplo, “colecionar” viagens e shows.

O colecionador de filmes pode ser também aquele que assiste filmes e não os possui (fisicamente como um DVD e VHS), nem é o responsável pela sua existência, mas os coloca em sua coleção para estar com os filmes vistos e essas novas relações que podem tomar diferentes formas: “melhores/piores filmes vistos este ano”; uma lista; escritos em um *blog*, registrados em uma rede social; etc. A curadoria no cinema tende a valorizar a descoberta de uma obra em um universo de filmes, dando a dimensão de “achados”, valorizando não só o filme, mas também quem busca, quem o encontrou.

Atualmente, é possível ter uma coleção imaterial e/ou expor no meio virtual em forma de imagens (como a exposição virtual do Atlas Mnemosyne de Warburg) e outras diversas formas virtuais de dar a ver o que todo mundo pode “possuir” (compartilhar *links*, textos, livros etc.). No entanto, no passado, a coleção teve forte

relação com a materialidade e os objetivos de *status*, seja pelo Estado, seja por uma classe. Abreu relembra que:

[...] o desejo de exibição da coleção aparece como uma vontade de mostrar aquilo que não tem uma visibilidade. No caso do burguês comerciante, que se coloca como uma nova classe em ascensão, a possibilidade de comprar objetos que mostrem uma elevação espiritual, algo que já fazia parte da dinâmica de afirmação do espetáculo da aristocracia, corrobora com sua afirmação como nova classe dominante. Colecionar, para o burguês, em um certo sentido, era demonstrar que podia possuir o mesmo refinamento que a aristocracia. Para atingir esse objetivo, o modo de apresentação da coleção é fundamental. O colecionador, de um modo geral orgulha-se de mostrar a sua coleção e, em alguns casos, assim como o colecionador de Perec, busca se retratar diante da sua coleção; em outros casos prefere manter o anonimato (Abreu, 2011, p. 187).

Essa opção entre anonimato ou não reflete os objetivos pelos quais se constrói uma coleção, seja para dar a ver o conjunto de objetos, seja com a intenção de dar visibilidade à pessoa colecionadora e a seu trabalho. Esse propósito diz respeito também sobre o que se busca na coleta e no arranjo de objetos, bem como sobre a diferença entre o inventariante e o colecionador, como aponta Abreu:

Recolher ou produzir esse índice, retirá-lo do arquivo, é tarefa do inventariante. Colocá-lo em um lugar em que ele se alinhe com outras forças que produzem uma constelação, é a tarefa do colecionador. [...] O colecionador expõe essas forças no conjunto da coleção e sua manifestação em cada objeto singular. A montagem coloca essas forças em tensão, promovendo desvios e visibilidades que se abrem em cada objeto e na sua relação com a série e o todo. (Abreu, 2011, p. 203).

É a partir dessas características que diferem o inventariante do colecionador que podemos também pensar a curadoria e suas características seletivas e propositivas. Ao pensar em curadoria, podemos visualizar um universo do que Krystof Pomian considerou *sémiophores*, uma vez que os museus são os espaços para eles, incluindo-se os que em algum momento eram objetos de utilidade em um passado distante ou de povos originários. No caso da curadoria em cinema, existem filmes que tendem a ter características mais de utilidade do que de *sémiophores*; isso porque o cinema se desenvolveu também de forma industrial com finalidades, por exemplo, lucrativas, educativas, moralistas, para entreter, entre outros objetivos “úteis” de uma indústria.

Os filmes que buscam um caráter mais de *sémiophores*, para usar o termo de Pomian, tendem a buscar mais camadas de significação, explorando a linguagem audiovisual além dos significados das mensagens presentes em uma narrativa

cinematográfica baseada em texto, diálogo e “passar uma mensagem”. Esses filmes sémiophores tendem a trazer mais do que “falar sobre” um tema; ou seja, não estão muito preocupados em serem úteis como uma mensagem fechada. Possivelmente, pretendem ser mais como uma experiência estética e de vários significados, ao que Umberto Eco (2020) chama de obra aberta, possibilitando diversas interpretações e a participação de quem tem contato com ela na construção de entendimentos.

Na curadoria em cinema, todos os filmes são considerados, pois o processo curatorial está atento ao conjunto que formará os principais “significados” de uma ou mais constelações. Ao coletar diversos filmes, reúnem-se diversos significados e, logicamente, criam-se lacunas entre eles, possibilitando a expansão dessa coleção e constelação que permitirá novas conexões por pontos em comum menos evidentes; por exemplo, por características formais e estéticas, cenas, sequências, personagens, trilha sonora, profissionais na ficha técnica etc.

O que é uma das principais características das constelações de um colecionador é quando se colocam imagens em relação promovendo fricções, semelhante à montagem cinematográfica quando trabalha com a construção de diálogo entre imagens e sons.

Outro aspecto a ser considerado quanto ao ato de colecionar é o fato de este ter também uma relação intrínseca com a memória, ao possibilitar a reconstituição (ainda que precária e arbitrária) de um passado disperso, em cacos, como um dos recursos plausíveis para salvar as coisas do esquecimento. A coleção empreende, assim, como disse Benjamin em “O colecionador”, uma “luta contra a dispersão”, contra o caos do infinito (Maciel, 2010, p. 77).

Para essa luta, são criados critérios para juntar o que está disperso. Nesta pesquisa, para pensar-se em curadoria em cinema, consideraram-se os critérios praticados em processos curatoriais e identificaram-se gestos seletivos e propositivos como características que se entrecruzam e constituem a curadoria em cinema. A característica seletiva está presente nos gestos de inventariar, dividir, separar e listar que facilitam na seleção e na redução do volume de filmes existentes. A seleção é uma característica fundamental na curadoria, mas não é e nem deveria ser usada como sinônimo dela.

A proposição é a outra característica que diz respeito ao colecionar, constelar, montar, expor e intervir; é onde os critérios objetivam uma finalidade além da seleção, considerando a visualização dos filmes de maneira individual, mas principalmente em

conjunto, no que podem propor. Não existe curadoria seletiva que não seja propositiva, nem curadoria propositiva que não seja seletiva; o que pode acontecer é ser mais ou menos uma dessas características, em maior ou menor grau, conforme explicaremos a seguir.

3.2 Curadoria seletiva e propositiva

Como antecipado no capítulo anterior, esta pesquisa apresenta duas características para falar de curadoria em cinema: seletiva e propositiva. O termo “seletiva” refere-se à característica ou capacidade de realizar a seleção, ou escolha entre diversas alternativas, ou possibilidades. A seleção é uma característica implícita ao fazer curadoria, pois toda curadoria demanda escolhas do que se dá a ver. Para falar da curadoria mais seletiva, podemos considerar a noção mais banalizada de curadoria, que é o ato de selecionar, de gerenciar a abundância (Bhaskar, 2020), e que aproxima a seleção como um sinônimo de curadoria. Porém, para haver seleção, são necessários critérios que podem ser, por exemplo, um recorte temporal ou espacial: filmes da década de 1990 ou filmes feitos em Brasília. O que caracteriza uma curadoria mais seletiva é também o aspecto mais imediatista de apresentar o que tem de mais recente: como editais de festivais de cinema que exigem filmes feitos entre o ano anterior e o vigente ao evento. A proposição de uma curadoria mais seletiva existe nos critérios para serem feitas as escolhas e na criação da programação.

Uma curadoria mais seletiva pretende dar conta de escolher, nos limites de espaço e tempo de programação, a quantidade de filmes que serão exibidos. O objetivo principal é a escolha no que já foi disponibilizado com base em critérios específicos. A tendência mais seletiva traz consigo características de critérios de seleção já estabelecidos, que visam, por exemplo, uma progressão linear da história e destacar o que muitas vezes já está em evidência. Por exemplo, colocando filtros em um edital de seleção de filmes, aumentando o processo de triagem que pré-seleciona filmes. Festivais temáticos (de terror, de ficção científica etc.) trazem características mais seletivas já na definição do tema, mesmo que a criação do festival represente um gesto propositivo.

O foco maior em seletividade tem relação com o gerenciamento do excesso, demandando a realização de recortes para caberem no espaço e no tempo previsto

de exibição; trata-se de processo de filtragem e comparação, em que as alternativas são avaliadas e uma é escolhida com base em parâmetros predefinidos. Dessa maneira, o processo curatorial tende a seguir um cronograma reverso, no qual a demanda circunscreve a quantidade a ser selecionada e determina o período de trabalho de visionamento e seleção, revelando questões que são mais contextuais e que acabam por influenciar o processo e o resultado dos gestos curatoriais. Dessa maneira, a demanda delimita as possibilidades de seleção, começando a partir de um edital de inscrição de filmes, de critérios para inscrição, de critérios para seleção e de limites de espaço e tempo para a exibição. A seleção reflete um recorte pequeno de uma quantidade enorme de obras inscritas em um universo ainda maior de filmes que não fizeram parte do processo curatorial, por desconhecimento ou por não atender a um critério do edital.

Essas questões se refletem em um trabalho maior de programação de filmes, cabendo na diferenciação feita por alguns profissionais entre curadoria e programação, presente na literatura consultada para esta pesquisa. Entretanto, considerando-se a existência da programação como uma etapa final de um processo curatorial, podemos julgar que, quanto mais seletiva a curadoria, esta é mais atrelada ao trabalho em uma grade de programação – de arranjo dos filmes selecionados, por exemplo –, na composição de mostras competitivas contemporâneas e em maioria com filmes inscritos a partir de uma chamada de edital, atendendo a critérios de um festival ou de uma instituição. Por exemplo, em uma sala comercial de cinema, os filmes escolhidos para entrarem em cartaz tendem a ser os recentes, ofertados pelas distribuidoras; o trabalho tende a ser mais de escolhas de quais filmes entrarão na programação, os horários, as salas ocupadas etc. É um trabalho de características mais seletivas, mas que não deixa de haver proposição (sessões comentadas, exibição de filmes antigos, filmes restaurados, mais filmes brasileiros, mais filmes de outras nacionalidades que não estadunidense, franceses etc.).

Por sua vez, o termo “propositiva” refere-se à capacidade ou qualidade de propor, sugerir ou apresentar algo, particularmente no contexto de oferecer uma ideia, ação ou solução, propondo um curso de ação ou uma perspectiva que possivelmente não foi previamente considerada. Na curadoria mais propositiva, a proposta vem primeiro e a seleção acontece nos gestos “colecionadores” e é posterior, a partir dos limites para realização: se a proposta de programação pensa em exibir dez filmes de longa-metragem, mas só existem seis sessões disponíveis no espaço, a curadoria

precisará selecionar quais são os quatro filmes que não farão parte, sempre pensando nos motivos. A proposição da curadoria tende a levar a seleção para o risco de escolhas nas quais os critérios de seleção mais comuns não costumam vir em primeiro plano: não importa a duração dos filmes, o ano de realização, a qualidade da imagem e do som. Os critérios passam a ser parte da proposta, por ser o que costura e forma essa constelação de filmes, podendo ser exemplificado por mostras que trazem diferentes filmes para levantar reflexões ou apontar semelhanças entre cinematografias, evidenciando a programação como uma constelação que dá a ver a imagem a partir desses filmes colocados em relação.

A proposição pode envolver a formulação e a comunicação de uma ideia, uma reflexão ou teoria. Ao contrário de uma curadoria mais seletiva, o foco é menos na escolha entre opções, aceitando ou rejeitando, e mais na criação ou apresentação de algo a ser avaliado; ou seja, quando mais propositivo, o processo de trabalho segue caminhos diversos, não tendo muito um padrão, destacando a subjetividade de cada proposição (individual ou coletiva) de uma curadoria.

Em síntese, mais seleção refere-se ao processo de escolha entre alternativas disponíveis, enquanto mais proposição consiste na sugestão ou introdução de novas opções, ou ideias. Nas entrevistas existentes lidas e assistidas e as realizadas para esta pesquisa com alguns curadores, observamos essas características presentes em suas falas, principalmente quando há uma explanação sobre processos curoriais feitos e a diferença entre o que é o trabalho de curadoria e de programação de filmes, foi possível perceber essa associação entre o trabalho de curadoria com o gesto mais propositivo e o trabalho de programar filmes com o gesto mais seletivo.

É a partir dessas diferenciações e das aproximações entre o trabalho de programar e curar filmes que podemos dizer que a curadoria em cinema é seletiva e propositiva, simultaneamente, e carrega características do alegorista e do colecionador. Quando mais seletiva, os gestos aproximam-se ao do alegorista que, no nosso caso, desliga o contexto dos filmes, busca outras camadas de significados na aproximação entre os filmes escolhidos, podendo ter intenções didáticas ou críticas de maneira indireta e quando mais propositiva, mais próximo do colecionador que reúne as coisas que são afins, a partir de critérios subjetivos, para propor um novo arranjo, conforme explica Benjamin:

O alegorista é por assim dizer o pólo oposto ao colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No entanto – e isto é mais importante que todas as diferenças que possa haver entre eles –, em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria (Benjamin, 2009, p. 245).

Da mesma forma que para uma coleção é necessário um conjunto de objetos, uma constelação filmica é feita com um grupo de filmes. Ao pensar na característica de um gesto curatorial mais propositivo, podemos observar que ele tende a constelar filmes, ao contrário de uma curadoria mais seletiva, que busca apresentar um grupo de filmes escolhidos sem a necessidade de conectá-los ou relacioná-los com seus contextos. Quando uma curadoria tende a ser mais seletiva, critérios de seleção são mais evidentes, como um enfileiramento de filmes de semelhanças óbvias; por exemplo, filmes de um mesmo diretor ou diretora, filmes de um gênero cinematográfico, filmes de um mesmo ano etc. Em contramão, quando se vai além dessas obviedades de relações, revela-se um caráter mais propositivo e observável também como gestos propositivos em uma curadoria mais seletiva, quando, por exemplo, o recorte é feito com movimentos cinematográficos e filmografias desconhecidas. Sobre o conceito de constelações filmicas e suas características, Mariana Souto discorre:

[...] propomos que as constelações filmicas devem também quebrar encadeamentos causais tidos como dados, questionar relações já gastas que talvez tenham perdido seu poder explicativo, furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade. Um par não faz constelação, que só se forma a partir de um mínimo de três obras como nas Três Marias. Essa premissa não é arbitrária, mas é importante para o raciocínio constelacional, que não pode se forjar apenas no ponto-contraponto. A triangulação é fundamental para o fomento de um pensamento que escapa ao linear (Souto, 2020, p. 160).

Um gesto curatorial mais propositivo cria constelações; ou seja, propostas de relações que conseguem ampliar no presente, ramificações de caminhos distintos a partir do passado, formando pontes, ou podendo descrever a distância e a proximidade entre os filmes; mostrando, por exemplo, que um par de filmes em um conjunto de cinco está mais próximo entre si do que outros três filmes (Souto, 2020).

A proposição assemelha-se ao inventário de um colecionador, no sentido dos gestos que tendem a ser mais criativos, por imaginarem e relacionarem o que foi escolhido, propondo um novo imaginário a partir da exibição dessas constelações filmicas.

A palavra *inventário* designa, segundo o *Dicionário Aurélio*, a “Relação dos bens deixados por alguém que faleceu”, “O documento ou papel em que se acham relacionados tais bens”, “Lista discriminada, registro, relação, rol de mercadorias, bens, etc.”, e, em sentido lato, “Descrição ou enumeração minuciosa de coisas”. Para além de tais demarcações, é possível ainda identificar uma afinidade explícita do termo com as palavras *invento/invenção* (coisa imaginada, criada, feita, engendrada), o que o levaria a se aproximar – por vias oblíquas – também dos campos do *fazer poético e ficcional* (Maciel, 2010, p. 70).

Conforme os significados do dicionário apresentados por Maciel, podemos visualizar o sentido de relação dos bens deixados com os filmes e os documentos do passado, que estão dispersos e que podem ser organizados e apresentados novamente. Há também esse sentido de inventariar o caráter seletivo, de listar o que é importante a partir dos critérios predefinidos. Já no outro sentido, a partir da afinidade do termo com as palavras *invento* e *invenção*, é onde podemos observar esse gesto curatorial inventariante como mais propositivo, de fazer poético e ficcional, ao costurar o que se seleciona. É a partir desse entendimento que podemos considerar a curadoria em cinema como uma prática inventariante e colecionadora, seletiva e propositiva, na qual os gestos se apresentam conforme contextos, práticas e finalidades. A constelação filmica resultante do trabalho curatorial é mais visível em uma curadoria mais propositiva, tendo-se em vista que as constelações de estrelas dependiam historicamente de proposições que estavam relacionadas também a contextos e culturas.

Os pontos mais brilhantes desses grupos de estrelas, que se destacavam ao olhar do observador, estimularam a imaginação do homem a traçar linhas que os interligassem formando figuras e narrativas significativas segundo as épocas e os lugares. Desse modo, a constelação conhecida aos romanos como Ursa Maior, por exemplo, era a carroça de Alexandre para os gregos; o arado para os egípcios; os sete rishis ou sábios, para os indianos e passou a ser conhecida, no mundo contemporâneo, como um instrumento prático: o big dipper, a grande concha (Otte e Volpe, 2000, p. 36).

Não considerar os contextos leva à problemática de ignorar o que atravessa não só os filmes, mas também quem os realiza e os seleciona, bem como os espaços,

os eventos e o público que irá assisti-los, como aponta Maria Cardozo¹³ “[...] os olhares da curadoria (e da crítica) partem de corpos localizados sócio historicamente. E, assim como os corpos, os saberes são localizados” (Cardozo, 2023, p. 232-233). Ignorar esses contextos faz parte de critérios tradicionais de seleção que consideram qualidade técnica mais importante do que de onde vem o filme; também ocorre o caso de comissões de seleção que privilegiam um currículo profissional tradicional, especializado e legitimado por universidades europeias, em vez de trajetórias transdisciplinares, diferentes e incomuns. Essas questões estão relacionadas às diferenças entre linearidade e não linearidade, que podem refletir em um gesto curatorial mais linear ou mais constelar. Ao considerar os contextos, a curadoria, mesmo que mais seletiva, demonstra gestos propositivos em torno da mudança de critérios nas seleções.

Constelações, de certa maneira, são proposições que se relacionam com contextos e subjetividades. Dessa maneira, constelar filmes resulta de um gesto curatorial mais propositivo, que forma uma figura/conjunto aberto para interrupções, diferentemente da curadoria mais seletiva, em que se busca concluir a seleção em uma lógica mais próxima do texto linear, da lista que oferta e se fecha. A curadoria mais propositiva é também um texto constelar, como apontam Otte e Volpe, ao tratar de constelação em Benjamin:

Ao contrário da lógica da progressão do texto linear, que, constantemente, acrescenta elementos novos, o texto constelar se distingue por “interrupções” e pelo “recomeço perpétuo”. A repetição das mesmas coisas em contextos diferentes, na verdade, não é repetição, pois trata-se de considerar os “vários estratos de sua significação”; ao procedimento ‘horizontal’ do texto linear, Benjamin opõe a ‘verticalização’ de determinados tópicos (Otte e Volpe, 2000, p. 39).

Por existir interrupções, todo processo de curadoria mais seletiva inclui proposições em menor ou maior grau. Em um festival em que o universo de filmes para o processo de curadoria, mesmo que grande, é uma quantidade estabelecida a partir do que foi inscrito, podemos destacar esse aspecto propositivo e de recomeço perpétuo, ao se repensar os processos curoriais, os critérios a partir do que foi visionado, bem como quando existe revisão de filmes e surgem novas sessões e mostras contendo um novo conjunto de filmes selecionados ou um filme em específico. Ou seja, quando se observa nos filmes o potencial de um conjunto que

¹³ Texto Apontamentos sobre uma prática curatorial feminista, presente no livro *Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens*, organizado por Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (2023).

possibilita uma ou mais constelações para formar a programação, nesse caso, de um festival.

A seleção sempre existe no processo mais propositivo, mas é mais evidente quando são colocadas algumas limitações, por exemplo, de critérios que variam entre classificação indicativa, formato e espaço de exibição, duração das sessões, localidade, além de questões orçamentárias e tempo de produção. Com isso, o que podemos observar é que ser mais ou menos propositivo ou seletivo é o que irá caracterizar o gesto curatorial, o processo, o trabalho na curadoria em cinema e a finalidade dele. Essa pesquisa visa contribuir no entendimento de como se dão as formações profissionais em curadoria em cinema, bem como o trabalho curatorial na construção e na criação de eventos e espaços dedicados à exibição de filmes no Brasil.

Em duas edições da *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (volumes 10 e 11, de 2021 e 2022), Amaranta César (2021) apresenta reflexões em torno do trabalho de curadoria em cinema. Amaranta discute a importância da curadoria e da programação em festivais de cinema como ferramentas de intervenção política e social. Ela destaca o papel do CachoeiraDoc como um festival que busca dar visibilidade a filmes e realizadores marginalizados, promovendo um diálogo crítico e reflexivo sobre a representatividade e a diversidade no cinema brasileiro. Para ela, a curadoria é trabalhar na seleção de visibilidades e apagamentos (evidenciando o caráter mais propositivo em um processo de seleção), e, por isso, a escolha dos filmes para um festival impacta diretamente quais narrativas e perspectivas serão vistas e quais serão silenciadas; a curadoria deve ser consciente de seu papel político, buscando promover a diversidade e grupos sub-representados no cinema. No contexto do CachoeiraDoc, essa postura se traduz na busca por filmes que representem a diversidade de experiências e perspectivas do cinema brasileiro, com foco em obras de realizadores negros, indígenas, LGBTQIA+ e mulheres.

Para César (2021), a programação de um festival vai além da simples exibição de filmes. Ela entende este como uma ferramenta de diálogo e intervenção social, capaz de provocar reflexões e gerar impacto na comunidade, destacando a importância de pensar a programação de forma estratégica, considerando-se o contexto social e político no qual o festival está inserido. Além disso, para Amaranta, a diversidade na equipe curatorial é fundamental para garantir a pluralidade de perspectivas na seleção dos filmes.

Como levantado no capítulo anterior, no contexto atual, os eventos buscam em suas equipes de curadoria afirmar uma diversidade de sujeitos históricos e pontos de vista para atender a demandas externas (Cardozo, 2023). Essas demandas são reflexo de uma atenção maior não só aos filmes realizados no país, mas também à importância do trabalho da curadoria e ao poder legitimador que ele tem no meio cinematográfico. A curadoria em cinema no Brasil tem sido composta em grande parte por cinéfilos tradicionais, é nesse contexto que Carol Almeida, em seu texto *A velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema* (2017), critica a "velha cinefilia" como um constructo elitista, masculino e excludente. Em oposição, propõe uma cinefilia feminista baseada na "filiação" – vínculo afetivo-político com filmes que valorizam vozes femininas, experiências marginalizadas e estéticas alternativas. Seu objetivo é desconstruir o cânone tradicional e reescrever a história do cinema de forma inclusiva e engajada. Essa escolha se torna um ato político de resistência e construção de uma nova linhagem cultural.

Em consonância com essas ideias, Heitor Augusto (2018), no texto *Problema só dos filmes ou o problema também somos nós?*, afirma que a crítica cinematográfica precisa ser mais diversa para que “coisas outras sejam vistas e apontadas nos filmes”. Ele defende que a presença de “outros seres históricos conscientes dos lugares que ocupam nas relações em sociedade, em especial negros e mulheres” (Augusto, 2018, p. 282) é fundamental para ampliar as perspectivas e as análises, observando que os festivais de cinema brasileiros, apesar de exibirem filmes com temáticas urgentes, ainda carecem de representatividade em suas equipes e seus júris. Ele aponta que a presença majoritária de homens brancos cis heterossexuais nessas posições limita as perspectivas e impede que algumas obras e questões sejam vistas e debatidas.

Nesse sentido, as questões de legitimidade mais tradicionais passam também por um certo olhar eurocêntrico ou americocêntrico e seus critérios, como aponta Carol Almeida:

[...] realizadoras/es brasileiros que, não apenas tendo sido ensinados a entender o cinema a partir de uma historiografia e conceituação eurocêntricas (e, portanto, não necessariamente europeias) da arte, como igualmente apurando sobre o que é esse olhar europeu que te inscreve ou te elimina de selos como Cannes, Berlinale, Locarno ou Rotterdam, escorregam facilmente em imagens que agradam e se encaixam nos critérios de um certo “*world cinema*” desses respectivos festivais. Quando digo um certo “*world cinema*”, me refiro a um sentido muito específico dado à expressão e que é paralelo a outro termo bastante conhecido: *world music*. Ou seja, fala-se aqui de um cinema feito sob medida para o olhar do sujeito europeu, tal como a *world*

music seria feita sob medida para a audição de “experiência antropológica” desses mesmos sujeitos. São imagens com enquadramentos estetizados que capturam e condensam o imaginário da Periferia segundo a imaginação do Centro (Almeida, 2018).

Esse olhar eurocêntrico que seleciona e elimina está presente no Brasil em suas tradições coloniais; revela-se em curadorias de tendência mais seletiva com critérios preestabelecidos, conforme os padrões hegemônicos em busca de agradar o suposto olhar do outro (muitas vezes subestimado, baseado em critérios eurocentrados e americocentrados). Por isso, as demandas que mexem nas estruturas do cinema são revolucionárias de certa forma e destacam essa característica propositiva do trabalho curatorial, também presentes em curadorias mais seletivas, capaz de potencializar um conjunto de filmes, bem como estimular públicos, pensamentos, textos e realizações cinematográficas. Em entrevista para Laécio Ricardo, o curador Luís Fernando Moura destaca a potencialidade de uma curadoria mais propositiva:

Se as pessoas forem surpreendidas com aquele dispositivo, com o que a curadora pôde apresentar, após viver com os filmes, em sua engrenagem e junto a seus colegas, talvez as pessoas saiam mais inspiradas, as instituições talvez mais lindas e os filmes mais maravilhosos. A conversação talvez saia mais vigorosa, o cinema revigorado (Moura *apud* Rodrigues, p. 331, 2023).

É considerando o potencial propositivo que escolhemos algumas trajetórias para serem consteladas e exemplos de gestos curatoriais de profissionais que exercem com certa frequência o trabalho de curadoria de cinema. Para esta pesquisa, optamos por analisar profissionais que têm atuado na curadoria em diferentes situações, não somente em um festival ou em um espaço. A partir dessa premissa, identificamos curadoras e curadores que, além de atuar em festivais, participam de outras atividades relacionadas ao cinema. O objetivo é destacar pontos de convergência e divergências de trajetórias e gestos desses profissionais.

4 METODOLOGIA

Por meio de pesquisa e revisão bibliográfica, foi embasado teoricamente o processo de investigação, incluindo-se o levantamento da literatura sobre curadoria e, especificamente, curadoria de cinema. Pela pouca publicação existente, optou-se em realizar entrevistas com curadores, além de assistir ao que foi produzido em vídeo relacionado ao trabalho de curadoria em cinema, presente em alguns debates, entrevistas, seminários, *webinários* etc.

A partir do que foi falado nos encontros com as pessoas escolhidas para esta pesquisa, foram levantados dados referentes aos filmes e textos, que foram citados nas entrevistas, por meio de ferramentas de buscas em *sites*, empresas e instituições, para encontrar as publicações relacionadas a eles em jornais, revistas, publicações em *blogs*, *websites*, redes sociais e arquivos públicos.

Foram investigados alguns dos filmes citados, nos exemplos de programação apresentados, para entendê-los no contexto curatorial, além da leitura do material oficial e produção intelectual para divulgação do trabalho desses profissionais, como festivais, catálogos e textos de apresentação, além das obras destacadas que evidenciam as propostas de curadoria. Para identificar as características do trabalho curatorial e como elas se conectam à trajetória de profissionais dedicados a essa função, analisamos suas práticas, evidenciando gestos singulares. Procurando compreender como a curadoria cinematográfica está se desenvolvendo no país, averiguamos cursos, oficinas e seminários ofertados relacionados à curadoria em cinema.

A partir disso, foram analisadas as trajetórias profissionais, os discursos, os processos e os gestos curatoriais das pessoas escolhidas. Para buscar mais informações sobre o trabalho curatorial e suas especificidades, decidimos por realizar entrevistas com curadores, e, por meio delas, foram levantados fatos e informações não encontrados em leituras e vídeos existentes. As entrevistas foram gravadas prioritariamente em áudio. Além das entrevistas feitas para esta pesquisa, analisamos as já existentes, em vídeo ou realizadas para outras pesquisas acadêmicas. Utilizamos para consulta, dissertações, teses, artigos e outros textos com participação das pessoas analisadas neste trabalho. Consideramos também o pensamento de outras pessoas atuantes na curadoria de cinema, presentes na bibliografia para este estudo.

Foi proposto um formulário para levantar informações pontuais, como formação e trajetória profissional. Foi realizada uma análise comparativa feita com o objeto da investigação – conjunto de cinco curadores definido ao longo da pesquisa, com a orientadora –, formando constelações de cada trajetória para traçar e visualizar os percursos, bem como apresentar alguns gestos curoriais.

A constelação é dotada de múltiplos pontos dispostos no espaço que, somados, crescem em complexidade e funcionam como essa combinação numérica capaz de revelar algo por diversas frentes e perspectivas. Constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganhamos consciência da constelação na qual se encontra. A constelação tem, assim, um poder revelador de ajudar a produzir uma releitura, sendo capaz de inspirar o presente ou de trazer alguma espécie de redenção para os ocorridos do passado (Souto, 2020, p. 156).

Ao optarmos por constelar as trajetórias, abrimos a carreira de cada profissional para diferentes chaves de leitura mais amplas e menos lineares, bem como exemplificamos outro modo de visualizar a atuação do conjunto escolhido de profissionais. As imagens resultantes das constelações foram inspiradas em gestos e trajetórias de cada profissional. A partir das constelações formadas dos percursos, é possível visualizar onde a trajetória desses profissionais se aproxima e onde apontam para caminhos diferentes, possibilitando diferentes pontos de partida para uma leitura que permite começar do ponto de interesse de quem visualiza.

Não somente para figurar a profissionalização em curadoria de filmes, constelar serve também para exemplificar como os filmes podem apresentar diferentes perspectivas de leitura a depender do conjunto de obras em que faz parte. Para esta pesquisa, aproximamos com imagens os filmes pertencentes a uma programação realizada pelas pessoas entrevistadas; algumas a partir de exemplos dados nas entrevistas. Outros exemplos fizemos a partir do material divulgado, e, ilustrando o gesto propositivo de aproximações em uma programação, fizemos novas conexões a partir da seleção proposta, para ilustrar o gesto de vinculação entre filmes e possíveis critérios de seleção e proposição que se revelam por meio desse gesto.

Para chegar ao *corpus* de entrevistados, primeiro realizamos um levantamento de diversos curadores, que atuam em distintas partes do Brasil. Em pesquisa por pessoas nomeadas em diferentes ocasiões como curadoras e programadoras, consideramos e demos preferência por profissionais onde a trajetória não está atrelada a somente um festival ou espaço de exibição, mas que, sim, tenha tido um

trânsito distinto entre festivais, mostras e outras experiências na curadoria e na programação de filmes, pois pretendemos com este estudo destacar as características do trabalho da curadoria em diferentes contextos.

Muitos dos eventos dedicados aos filmes surgiram e ainda surgem atrelados a uma proposta curatorial ou do desejo de produtores de eventos culturais. Em alguns casos, os eventos são personificados nas pessoas responsáveis por sua criação e continuidade, tendo-se em vista o modelo de evento no Brasil que depende, em sua maioria, para cada edição, a aprovação em editais, leis e patrocinadores, além de apoios para sua realização. Por esse motivo, optamos por buscar o que nas artes visuais consideram “curadores independentes” (o oposto dos “curadores institucionais”), por não terem vínculo institucional. No caso do cinema, o que seria considerado institucional é estar desempenhando um trabalho fixo em uma sala de cinema, um espaço cultural ou, até mesmo, com o trabalho exclusivo em um festival. Considerando-se os estudos de festivais e pesquisas relacionadas aos festivais, percebemos a complexidade para análise dedicada a um festival, levando-se em conta as muitas questões que atravessam o processo para a realização de um evento que envolve muito mais do que o processo de curadoria de filmes.

A partir de uma lista de nomes, priorizamos uma amostragem que contemplasse diferentes tipos de atuação, regiões, trajetórias, gênero, pesquisas e curadorias feitas. Entramos em contato com algumas das pessoas listadas e seguimos com as que aceitaram o convite, entendendo que, por questões de tempo, ocupações e trabalhos, muitas das pessoas listadas não poderiam participar. Dessa maneira, conseguimos chegar a cinco pessoas, sendo possível realizar uma conversa gravada com quatro delas, e quanto à outra, em comum acordo, não foi necessário ter seu depoimento, em razão da quantidade de entrevistas existentes sobre temas correlatos a esta pesquisa.

Para a escolha das pessoas, consideramos também os gestos mais particulares que evidenciaram uma curadoria mais propositiva no trabalho curatorial, observando que os trabalhos mais seletivos de curadoria correspondem a uma quantidade maior de pessoas que atuam sob demandas de eventos e espaços. Essa quantidade de pessoas na curadoria é resultado do que apontamos no início dessa pesquisa, sobre a banalização do termo, a abundância de filmes e a necessidade de seleções em processos com pouco tempo. Tendo-se em vista a curadoria como um trabalho possível para profissionais do audiovisual e, principalmente, uma atividade

remunerada para os críticos de cinema (Oliveira, 2023), o que contribuiu para a popularização da curadoria como profissão e denominação de trabalho.

Nesse sentido, nossa pesquisa buscou por pessoas que transitam em diferentes eventos e espaços, por entendermos que dessa maneira encontramos características semelhantes e diferentes em cada uma dessas situações em que atuam como curadores. As perguntas elaboradas tiveram relação com a trajetória de cada um, o pensamento curatorial e o que pensam sobre esse trabalho, a partir do que já realizaram e o que buscam realizar. Nas entrevistas, com duração em média de uma hora, foram priorizados o diálogo, com perguntas mais abertas, contendo observações e considerações a partir do que se sabia previamente e do que foi sendo falado ao longo das conversas.

A gravação de duas entrevistas foi feita com gravador de som presencialmente no contexto do festival Olhar de Cinema em Curitiba, em razão do fato das duas entrevistadas – uma de Minas Gerais e outra de Pernambuco – estarem presentes no festival em que trabalhavam como curadoras e pelo fato do pesquisador estar no festival representando um filme dirigido por ele. As conversas aconteceram em diferentes ambientes no Cine Passeio, em um mesmo dia, em virtude dos compromissos das entrevistadas no festival. As outras duas entrevistas foram realizadas, pela distância, por videochamada pelo Google Meet, sendo registradas em vídeo. O áudio das videochamadas precisou ser tratado para ser transscrito. Em alguns momentos, houve problemas técnicos relacionados à conexão e à transmissão; nesse caso, era solicitado para que se repetisse o que estava sendo dito. As videochamadas foram realizadas conforme disponibilidade dos entrevistados, um morando em São Paulo e a outra, em Aracaju.

Com o material gravado e as entrevistas já existentes em vídeo e disponíveis na internet – como a série Percursos Curoriais realizada pelo Dragão do Mar –, foram feitas transcrições e pequenas correções para que tornassem o texto escrito mais comprehensível, observando-se que as falas normalmente incluem vícios de linguagem e outras questões que, se transcritas de maneira bruta, podem prejudicar o entendimento. As transcrições das entrevistas feitas para esta pesquisa estão anexadas.

O formulário enviado para as cinco pessoas consistia nos seguintes campos de preenchimento, conforme a figura a seguir:

TRAJETÓRIA CURATORIAL

B I U ⊞ X

Mapeamento de trajetória e principais práticas.

Nome (social ou artístico) *

Texto de resposta curta

Qual a sua formação acadêmica? Cursos e instituições (anos). *

Texto de resposta longa

Caso queira complementar citando cursos livres, oficinas e experiências que influenciaram na sua trajetória profissional com curadoria e programação de cinema, use este campo:

Texto de resposta longa

Liste seus trabalhos curoriais e de programação de filmes, destacando os principais com um * (asterisco).

Texto de resposta longa

Envio de publicações e arquivos (textos, catálogos, dissertação/tese, portfólio, currículo, etc) referentes a sua trajetória com curadoria de cinema que acredite que possa contribuir na compreensão da seu trabalho, pensamento e percurso:

*Até 10 arquivos (máximo de 100mb)

Adicionar arquivo Ver pasta

Qual foi o seu ponto de partida na curadoria de cinema? (Exemplo: seleção de filmes para cineclube, equipe de produção de mostras, etc) . Detalhe o que for possível: período, cidade, local, etc.

Texto de resposta longa

[LINKS] Envio de publicações e arquivos (textos, catálogos, dissertação/tese, portfólio, currículo, etc) referentes a sua trajetória com curadoria de cinema que acredite que possa contribuir na compreensão da seu trabalho, pensamento e percurso:

Texto de resposta longa

Figura 5 – Formulário para coleta de informações pontuais de trajetórias curoriais

Fonte: Google Forms.

No formulário, priorizamos informações pontuais, dados objetivos e materiais extras para as análises. Estas seguiram primeiro a ordem dos profissionais que iniciaram suas trajetórias mais recentemente. Posteriormente, realizaram-se entrevistas com os que tinham mais tempo de atuação com curadoria e programação de filmes. A trajetória para as análises de cada pessoa foi feita na seguinte ordem: formação acadêmica; experiências profissionais; constelação da trajetória; gestos curoriais; e exemplos de trabalhos mais seletivos e/ou mais propositivos.

Entre profissionais atuantes no Brasil ou que possuem práticas na curadoria de cinema, podemos citar algumas pessoas para ilustrar uma parcela da quantidade de profissionais trabalhando com curadoria no país: Aaron Cutler; Amaranta César; Ana Moravi; Ana Paula Alves Ribeiro; Ana Paula Nunes; Ana Siqueira; Barbara Kane; Camila Macedo; Camilla Margarida; Camila Vieira; Carla Italiano; Carla Maia; Carol Almeida; Chico Serra; Cláudia Cárdenas; Cleber Eduardo; Daniel Queiroz; Daniel Ribeiro Duarte; Daniella Azzi; Dirnei Prates; Edileuza Penha de Souza; Eduardo Valente; Erly Vieira Jr.; Ewerton Belico; Fábio Rodrigues Filho; Francesca Azzi; Francis Vogner; Francisco Cesar Filho; Felipe André Silva; Gabriel Sanna; Gabriel

Borges; Guilherme Whitaker; Gustavo Spolidoro; Heitor Augusto; Henrique Borela; Janaína Oliveira; Jaqueline Beltrame; Joacélio Batista; Juliana Gusman; Juliane Peixoto; Juliano Gomes; Júnia Torres; Karen Black; Kariny Martins; Kênia Freitas; Leonardo Amaral; Leonardo Bonfim; Lila Foster; Lorennna Rocha; Lucas Murari; Luís Felipe Flores; Luís Fernando Moura; Luiz Joaquim; Marcela Borela; Marcelo Ikeda; Marcelo Miranda; Maria Cardozo; Mariana Queen Nwabasili; Mariana Shellard; Mariana Souto; Marisa Merlo; Milena Manfredini; Pedro Azevedo; Pedro Guimarães; Rafael de Almeida; Rafael Parrode; Rafael Schilchting; Rita Vênus; Salomão Santana; Samuel Marotta; Sávio Leite; Scheilla Franca; Tatiana Carvalho da Costa; Tetê Mattos; Theo Duarte; Victor Guimarães; e Vinícius Andrade.

Essa listagem não se pretende ser exaustiva, pois certamente existem mais profissionais realizando curadoria de filmes no país que representam a importância de se ter pessoas para dar conta da quantidade de filmes, pensando na relação entre as obras em contextos distintos e as possibilidades de fazer seleção e proposição de conjuntos de filmes em diferentes situações, espaços e eventos (existentes e promovendo principalmente a criação de novas janelas de exibição). Em nosso recorte, apresentamos trajetórias que passam por diferentes pontos de partida, formações, espaços e trabalhos curoriais. Por representarem formas distintas de trabalho, bem como diferentes regiões, inquietações, desejos, práticas, experiências profissionais e períodos de início de atuação com curadoria e programação, foram escolhidas para esta pesquisa: Carla Italiano; Rafael Parrode; Kênia Freitas; Carol Almeida; e Eduardo Valente.

5 TRAJETÓRIAS E GESTOS CURATORIAIS

Neste capítulo, apresentaremos a trajetória de cinco pessoas que trabalham com curadoria de cinema no Brasil: Carla Italiano, Rafael Parrode, Kênia Freitas, Carol Almeida e Eduardo Valente. Suas trajetórias serão ilustradas em constelações que conectam os trabalhos, os eventos e os espaços por onde percorreram. Além de suas trajetórias, apresentaremos exemplos de gestos curoriais que apresentam as características seletivas e propositivas no fazer curatorial, trabalhos que aproximam filmes distantes, propondo novas relações, em gestos mais propositivos na curadoria de cinema. Parte do material produzido e consultado para esta pesquisa é essencial para entendermos como têm se dado o pensamento e as reflexões sobre o trabalho curatorial em cinema.

5.1 Carla Italiano

Carla Alice Apolinário Italiano é doutora (2019-2024) pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com período de doutorado sanduíche na University of Pennsylvania nos EUA, em 2022 e 2023. É mestra também pela UFMG (2013-2015) e possui bacharelado em cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2010.

No mestrado concluído em 2014, Carla Italiano defendeu a dissertação *Senti que me partia em mil pedaços: aproximações entre as escrituras filmicas de David Perlov e Jonas Mekas*, na qual analisa a relação dos dois realizadores e seus filmes diários, levando a um caminho de pesquisa próximo a sua tese defendida em 2015, mas com foco em mulheres cineastas. Em ambos os trabalhos, Carla Italiano discorre sobre formas narrativas de quem realiza e se inscreve nos próprios filmes, além de, como em um gesto curatorial, colocar em relação cineastas e suas obras para análise.

Em sua tese de doutorado intitulada *Sou sujeito/estou sujeita: formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993)*, analisa como as relações entre perspectivas individuais e experiências coletivas são construídas em filmes feministas experimentais (Italiano, 2024a). O foco principal é a investigação de como as obras analisadas elaboraram poéticas feministas no cinema, por meio da

criação de modos de autoinscrição nos filmes aliados a propostas experimentais. O texto enfatiza como as experiências pessoais de mulheres, frequentemente confinadas à esfera privada, são transformadas em questões políticas e coletivas por intermédio do cinema autobiográfico e experimental feito por mulheres. A pesquisa concentra-se em filmes realizados por mulheres no começo dos anos 1990 nos Estados Unidos, um período marcado por intensos debates sobre feminismo e representação da mulher no cinema. Carla argumenta que essas cineastas, ao transformarem em matéria fílmica seus corpos, suas experiências e suas memórias, bem como os das pessoas próximas a elas, estão postulando uma dimensão de subjetividade que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. A pesquisa baseia-se em um *corpus* de filmes que inclui obras de Su Friedrich, Camille Billops e Cheryl Dunye, analisando como cada uma delas utiliza diferentes dispositivos, estratégias de enunciação, métodos de feitura e ferramentas discursivas para construir essa subjetividade.

Nessa pesquisa de doutorado, Italiano organiza e propõe suas *curadorias insólitas (em quatro tempos)*, com quatro sugestões de programas com filmes a partir das reflexões geradas em sua tese. A pesquisadora utiliza gestos curatoriais para propor aproximações e diálogos entre cineastas e obras. Para ilustrar cada programa, ela seleciona um fotograma de um filme para representar o conjunto. Esse exercício exemplifica também um trabalho de programadora, em que a ordem dos filmes e a imagem representativa do programa dão forma a uma montagem de grade de programação.

Carla destaca a importância da ordem de exibição dos filmes, reconhecendo que as obras podem se influenciar mutuamente de maneiras inesperadas. Ao final de cada programa em sua tese, Italiano propõe uma exibição surpresa com um filme mais recente, ampliando o potencial desestabilizador do programa e gerando novas camadas de interpretação (Italiano, 2024a). Além do gesto curatorial de pesquisa, seleção e proposição de um conjunto de filmes para colocar em relação, Carla Italiano sugere essa curadoria e programação da seguinte maneira.

Programa 1: Atando e desatando nós

Fig. 104: Fotograma de *Para todas as moças* (2019, Castiel Vitorino Brasileiro).

Com os filmes: *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich); *Finding Christa* (1991, Camille Billops); *Janine* (1990, Cheryl Dunye) e *Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* (1992, Cauleen Smith). Exibição surpresa: *Para todas as moças*, de Castiel Vitorino Brasileiro (2019, Brasil).

Programa 2. O desejo recusa o recuo

Fig. 105: Fotograma de *Simpósio Preto* (2022, Katia Sepulveda).

Com os filmes: *She Don't Fade* (1991, Cheryl Dunye); *Multiple Orgasm* (1976, Barbara Hammer) e *Gently Down the Stream* (1981, Su Friedrich). Exibição surpresa: *Simpósio Preto*, de Katia Sepulveda (2022, República Dominicana e Alemanha).

Figura 6 – Propostas de programas 1 e 2 do capítulo 5.1 da tese *Curadorias insólitas (em quatro tempos)* de Carla Italiano (2024)

Fonte: Italiano (2024).

Programa 3. Filmar como quem deixa pedrinhas no caminho

Fig. 106: Fotograma de *Kaapora – O chamado das matas* (2020, Olinda Muniz Wanderley).

Com os filmes: *Suzanne, Suzanne* (1982, Camille Billops); *Free, White and 21* (1980, Howardena Pindell) e *Janine* (1990, Cheryl Dunye). Exibição surpresa: *Kaapora – O chamado das matas*, de Olinda Muniz Wanderley (2020, Brasil).

Programa 4. Contra-arquivar (de dentro do coro)

Fig. 107: Fotograma de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021, Éri Sarmet).

Com os filmes: *An Untitled Portrait* (1993, Cheryl Dunye), *A String of Pearls* (2002, Camille Billops) e *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich). Exibição surpresa: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, de Éri Sarmet (2021, Brasil).

Figura 7 – Propostas de programas 3 e 4 do capítulo 5.1 da tese *Curadorias insólitas (em quatro tempos)* de Carla Italiano (2024)

Fonte: Italiano (2024).

O conjunto de imagens não apenas representa cada programa, mas também compõe uma imagem representativa dessa curadoria, com a presença de corpos, mãos e contrastes. Carla Italiano (2024b), em entrevista para esta pesquisa, reflete sobre a semelhança da curadoria de filmes à montagem, no sentido de que cada filme, como um plano individual, possui autonomia e significado próprio, mas o intervalo entre as obras revela ainda mais sobre a proposta curatorial. A justaposição dos filmes, a ordem em que são exibidos e o espaço entre eles criam um diálogo, estabelecendo relações de semelhança, contraste ou complementaridade. É nesse intervalo entre as obras que a curadoria se manifesta com mais força, revelando as intenções da curadora e conduzindo o público por um percurso de descobertas e reflexões.

Em sua trajetória profissional, em 2011, mudou-se para Belo Horizonte, onde começou sua trajetória na equipe do forumdoc.bh, Festival do Filme Documentário e Etnográfico, fórum de antropologia e cinema:

(...) criado em 1997 com o objetivo de compartilhar filmes aos quais não tínhamos acesso em salas de cinema convencionais. Buscava-se também promover reflexão e formação crítica de público, fomentar a pesquisa e a qualificação da produção audiovisual em torno ao filme documentário e ao cinema mais inventivo que com ele dialoga.

Em suas 25 edições anteriores, o forumdoc.bh programa retrospectivas autorais e resultantes de curadorias que se articulam em torno de conceitos, movimentos ou temáticas específicas, além de apresentar um panorama das produções documentais recentes em mostras nacionais e internacionais. Realizadoras e realizadores, pesquisadoras e pesquisadores, críticas de cinema do Brasil e de outros países são presenças no fórum de debates, um dos principais diferenciais deste festival.

As mostras de extensão do forumdoc.bh acontecem em regiões descentralizadas na cidade e a itinerância de parte da programação é levada a municípios do interior do estado. As 25 edições anuais e consecutivas do forumdoc.bh foram realizadas no Cine Humberto Mauro/Palácio das Artes, e contaram com o apoio da Fundação Clóvis Salgado e correalização da UFMG.

O forumdoc.bh promove master classes com diretoras e diretores e oficinas de realização com formadores/as e coletivos convidados, destacando-se cineastas indígenas (forumdoc.bh, s.d.).

O festival em sua apresentação demonstra sua intenção propositiva de programar filmes pouco acessíveis que estimulem o público a uma formação crítica e reflexiva, por meio de debates, oficinas e discussões em torno das obras e do fazer cinematográfico. Dessa maneira, podemos considerar o forumdoc.bh como fundamental na ampliação de repertório cinematográfico de Carla Italiano, especialmente em relação ao documentário. Entretanto, em entrevista realizada para esta pesquisa, Italiano (2024b) aponta que seu primeiro exercício em processo de seleção de filmes foi no período da graduação na UFSC, no cineclube Rogério Sganzerla, criado em 2006 pela sua turma na faculdade, onde, além da escolha dos filmes que eram exibidos, escrevia textos de uma página A4 para cada sessão que, impressos, eram entregues às pessoas presentes na exibição e, após a projeção, eram realizados comentários e debates. A prática cineclubista corresponde à mediação entre público e filme, característica comum do trabalho curatorial.

No forumdoc.bh, Carla Italiano começou como estagiária em 2011; no ano seguinte, participou de sua primeira comissão de seleção em um festival, entrando para a equipe de seleção da mostra internacional, na época. Desde então, atuou em diferentes frentes do festival, tanto em comissões de seleção de mostras nacionais,

internacionais e especiais, como no campo da produção, produzindo cópias de exibição, e da assistência de coordenação do festival, que atendia a demandas necessárias para a realização do evento. Entre suas atuações na curadoria do forumdoc.bh, realizou uma retrospectiva do cineasta Jonas Mekas,¹⁴ em 2013, e de Avi Mograbi, em 2014. Em 2015, trabalhou na comissão de pré-seleção da mostra Olhar: um Ato de Resistência, mostra de cinema indígena do continente americano, coordenada pelo cineasta Andrea Tonacci; em 2017 participou da curadoria da mostra Os Fins neste Mundo, Imagens do Antropoceno. A partir dessas experiências e de outras mais recentes, Carla Italiano reflete que o pensamento reverbera de uma maneira muito mais interessante quando a prática curatorial é coletiva (Italiano, 2024b), e é por essa razão sua preferência por curadorias coletivas, em equipe.

No forumdoc.bh, atuou na equipe de organização geral de 2011 até 2022. Além do vínculo ao fórum, participou de três edições do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2013, 2015 e 2017) na comissão de curadoria, festival que frequenta desde quando se mudou para a capital mineira.

No Festival Internacional de Curitiba – Olhar de Cinema, Carla foi convidada para integrar a equipe a partir do ano de 2017, atuando primeiro na equipe de programação de curtas. Nos anos seguintes até o momento, integra a equipe de programação de longas. Em entrevista, Carla Italiano aponta características do trabalho de programação para descrever o trabalho em alguns festivais, diferenciando do que entende como curadoria:

A programação está muito ligada a responder ou ter que lidar com o conjunto de filmes que se inscreveram. E aí pode ser o recorte que for: filme documentário, filme experimental ou filmes feitos no último ano [...] então, a programação para mim está muito ligada a entender esse conjunto, o que esse conjunto está dizendo, quais são as recorrências, as repetições, o que é interessante para gente pegar dessas repetições e trazer para programação, para seleção específica do festival, e quais linhas a gente quer construir com isso.(...) E a curadoria, para mim, está muito mais ligada a temos uma proposta, temos um tema ou temos uma mostra histórica e queremos construir. Aí posso pegar filme de qualquer época, de qualquer realização, de qualquer contexto. Como, por exemplo, a [Olhares] Clássicos aqui do Olhar: você pode pegar filme de qualquer época, contexto; enfim, o que você está chamando de clássico (Italiano, 2024b)

Para ela, a programação está intrinsecamente ligada à gestão de um conjunto preexistente de filmes, geralmente definido por inscrições em festivais com recortes

¹⁴ Cineasta também estudado em sua pesquisa de mestrado.

específicos, como documentários, filmes experimentais ou produções recentes. O programador, nesse contexto, busca entender as tendências e as recorrências, bem como o que o conjunto de filmes inscritos revela, selecionando obras que se encaixem na proposta do festival e construam um diálogo entre si. Por sua vez, a curadoria, na visão de Carla (2024b), assume um caráter mais propositivo, partindo de um tema, uma proposta, para a construção de uma narrativa. Apesar de distintas, ela enfatiza que ambas as práticas não são excludentes. A programação, por exemplo, também exige um olhar curatorial na escolha dos filmes e na construção de relações entre as obras selecionadas.

Desde 2022, primeira edição do Festival Experimental de Artes Fílmicas (Fenda), Carla Italiano passa a fazer parte da equipe de curadoria desse festival, com o curador Luís Fernando Moura e o diretor do festival Victor Guimarães. Carla destaca esse trabalho por ser um evento que busca:

[...] expandir as possibilidades do cinema para além dos formatos e espaços tradicionais, criando uma zona de contágios criativos entre o cinema e as artes visuais, as obras históricas e a produção atual, os formatos analógicos e digitais, a produção audiovisual e o pensamento crítico (Fenda, s.d.).

Com isso, a trajetória de Carla Italiano transita entre processos curoriais mais propositivos e mais seletivos, a depender do modelo em que o processo de escolha dos filmes e os critérios são colocados. Em alguns casos, o trabalho de Italiano é, conforme sua diferenciação, maior de curadoria ou maior de programação, muitas vezes ocorrendo simultaneamente.

Esse pensamento coincide com as diferentes características no processo de curadoria em cinema, mais seletivas ou mais propositivas, como apresentado nessa pesquisa. A programação lida com critérios de seleção (trabalho mais seletivo) para dar conta de um volume de filmes ofertados, seja por meio de inscrição em um edital aberto de festival, seja apresentado por distribuidoras para compor a grade de uma sala de cinema ou um espaço cultural. Para Italiano (2024b), ao fazer curadoria, tem-se a liberdade de selecionar filmes de diferentes épocas, contextos e realizadores, buscando obras que dialoguem com a proposta curatorial e contribuam para a construção de um discurso, exemplificando um trabalho mais propositivo.

Para visualizar sua trajetória, constelamos experiências que contribuíram em sua atuação na curadoria e na programação de cinema. Dessa maneira, seu caminho pode ser ilustrado com a seguinte constelação; em alusão à mostra Mulheres

Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema, em que Carla Italiano trabalha, propomos o formato da Lua tripla que simboliza a Deusa Tríplice. Essa deusa é representada por três luas, sendo cada luna referente a um estágio da vida da mulher: à juventude, à maturidade e à sabedoria experiente. Essa analogia reflete a natureza cíclica da vida, da natureza e do próprio feminino, em constante transformação e renovação. A associação da deusa com a lua tríplice é um simbolismo relativamente mais recente, popularizado no contexto do Neopaganismo, especialmente na religião Wicca, surgida no século XX, centrada na veneração da natureza e da magia. Nesse sistema de crença, a luna tríplice (representada pelas fases crescente, cheia e minguante) é vista como um espelho dos três aspectos da deusa.

Nesta pesquisa, esse formato faz referência à mostra e permite visualizar aproximações das experiências na carreira profissional e acadêmica de Carla Italiano. Nessa constelação, as luas estão afastadas em virtude das informações de cada ponto; as fases da luna não têm relação com estágios da vida, mas há a aproximação de atuações da profissional, explorando a possibilidade de uma leitura não linear que permite outras conexões.

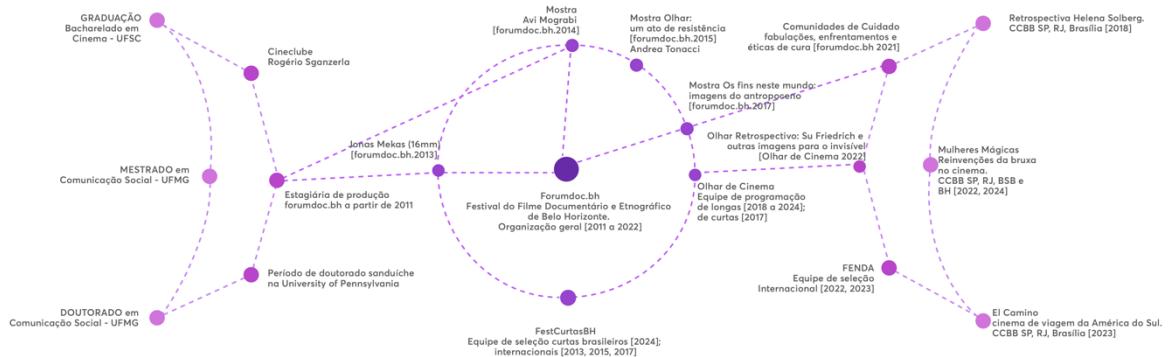


Figura 8 – Constelação de trajetória curatorial de Carla Italiano

Do lado esquerdo, a trajetória acadêmica com a proximidade de experiências durante cada período. Ao centro, o forumdoc.bh, como ponto central na trajetória de Carla Italiano; ao redor, mostras feitas no mesmo festival, além das experiências simultâneas em outros dois festivais (FestCurtasBH e Olhar de Cinema). Do lado direito, a extensão às últimas experiências curatoriais de Carla Italiano, destacando-se festivais, retrospectivas e mostras com gestos mais propositivos. Também são possíveis conexões ligando pontos situados na parte de cima ou na parte de baixo da constelação; por exemplo, o FestCurtas BH e o Fenda, dois festivais que tendem a

ser mais propositivos, programam filmes experimentais e acontecem em Belo Horizonte.

Esse gesto mais propositivo está presente também, por exemplo, na Mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema, em que ela faz parte da curadoria desde a primeira edição. A experiência de realizar inicialmente a curadoria da mostra sozinha a fez perceber que prefere trabalhar em equipe, pois, para Italiano (2024b), a troca de ideias e a divisão de responsabilidades tornam o processo mais leve e produtivo. A mostra selecionada no edital de patrocínio do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) realizou sua segunda edição em 2024, com curadoria realizada por Carla Italiano, Juliana Gusman e Tatiana Mitre. Em Brasília, ocorreu de 26 de março a 21 de abril, exibindo 28 filmes que destacam o trabalho das curadoras e a relação do conjunto de filmes escolhidos. A curadoria da mostra foi “dividida em dois eixos: o primeiro revisita o imaginário clássico das bruxas, enquanto o segundo destaca suas reelaborações contemporâneas com ênfase em obras de cineastas mulheres e em perspectivas feministas e decoloniais” (Mulheres Mágicas, [s.d.]). Italiano (2024b) explica que a proposta é dividida em dois eixos, para contrapor filmes clássicos que em sua maioria reproduzem estereótipos machistas a obras contemporâneas que exploram a figura da bruxa como símbolo de resistência e empoderamento feminino, além de incluir sessões infantis relacionadas à mostra. Dessa maneira, o caráter mais propositivo da curadoria está presente na constelação montada entre filmes de diferentes propostas estéticas, anos de produção, gêneros e nacionalidades, para dar a ver outras questões.

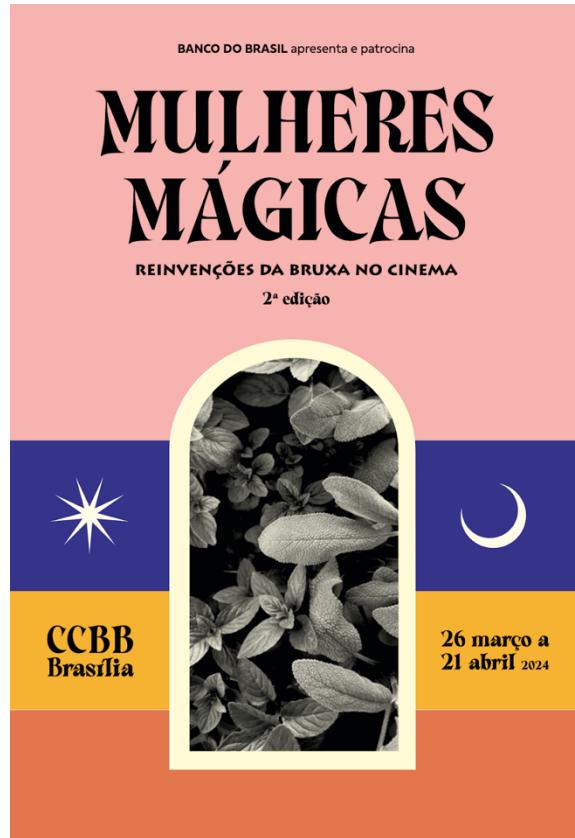


Figura 9 – Cartaz da 2^a edição da mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema no CCBB Brasília

Fonte: Mulheres Mágicas ([s.d.]).

A grade de programação no Distrito Federal foi proposta conforme limitações de dias (terça a domingo) e horários de funcionamento (09h às 21h) do CCBB Brasília, além de pensar nos diferentes públicos frequentadores do centro cultural, por exemplo, com sessão infantil e sessões ao ar livre com classificação indicativa livre.

A mostra exibiu o filme *A fada do repolho* (1896/1900) de Alice Guy-Blaché e filmes contemporâneos, como *Medusa* (2023), de Anita Rocha da Silveira, mesmo que em sessões distintas. Por fazerem parte de uma mesma mostra, essa distância de época reflete um gesto propositivo em aproximar filmes para novas conexões. Para reforçar a proposição, as responsáveis pela mostra propuseram atividades formativas, como sessões com debate e oficina com convidadas, evidenciando não apenas uma característica de mostras contempladas pelo Centro Cultural do Banco do Brasil que valoriza processos formativos, mas também destacando o caráter de mediação entre público e filmes.

O Banco do Brasil apresenta e patrocina a 2ª Mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da bruxa no cinema. A mostra explora como a figura da bruxa foi retratada ao longo da história do cinema. A personagem, tão popular, é apresentada em toda a sua ambiguidade e complexidade, por meio de 28 filmes de diferentes épocas, países e estilos de realização, oferecendo diversas representações dos corpos e saberes femininos em imagens.

A programação da mostra está dividida em dois eixos: o primeiro revisita o imaginário clássico das bruxas, enquanto o segundo destaca suas reelaborações contemporâneas com ênfase em obras de cineastas mulheres e em perspectivas feministas e decoloniais. Além das exibições, a mostra inclui debates, uma oficina gratuita e catálogo digital.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu compromisso de ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura e de valorizar a multiplicidade de linguagens e a produção cinematográfica.

PROGRAMAÇÃO DIÁRIA [CCBB Brasília]

26 de março a 21 de abril 2024

			[CURTAS-METRAGENS 3] 14 anos
		17h30	Rami Ram Kiran, de Lira Maipai HuniKuin e Luciana Tira HuniKuin (2024, 34 min, Brasil) Resiliência Tlauacuche, de Naomi Rincón Gallardo (2019, 16 min, México) Laoconte e seus filhos, de Ulrike Ottiger e Tabea Blumeschein (1973, 45 min, Alemanha)
		19h30	Mami Wata, de C. J. Fieray Obasi (2022, 107 min, Nigéria) 14 anos
	DOM. 07.04	19h	O espírito do mal, de Konstantin Yershov e Georgi Kropachyov (1967, 77 min, Rússia) 14 anos
	TER. 09.04	19h	Casei-me com uma feiticeira, de René Clair (1942, 76 min, EUA) 12 anos
	QUA. 10.04	19h	[CURTAS-METRAGENS 1] 16 anos A mãe do rio, de Zénabu Irene Davis (1995, 28 min, EUA) Abjetas 288, de Júlia da Costa, Renata Mourão (2020, 21 min, Brasil) Para sempre condenadas, de Su Friedrich (1987, 41 min, EUA)
	QUI. 11.04	19h	[CURTAS-METRAGENS 2] 16 anos Wilo-Wisp, de Rachel Rose (2018, 10 min, EUA) Simpósio Preto, de Kata Sepélyeda (2022, 26 min, Rep. Dominicana / Alemanha) República do Mangue, de Júlia Chacur, Mateus S. Duarte, Priscila Serejo (2020, 8 min, Brasil) Casas de Mujeres, de Rosa Martha Ferández (1978, 45 min, México)
	SEX. 12.04	20h	Yaba, de Idrissa Ouédraogo (1989, 90 min, Burkina Faso) 12 anos
	SÁB. 13.04	14h	[OFICINA GRATUITA] "Filmmar a bruxa! A tradição do mal feminino no cinema de horror", com Gabriela Müller Larocca [LIVRARIA] 12 anos * Inscrição no site e redes sociais da mostra
	18h30		A filha de Satã, de Sidney Hayers (1962, 90 min, Reino Unido) 14 anos
	DOM. 14.04	17h15	Orlando, minha biografia política, de Paul B. Preciado (2022, 98 min, França) 14 anos
	19h30		A bruxa, de Robert Eggers (2015, 92 min, EUA) 14 anos
	TER. 16.04	19h	Retrato de uma jovem em chamas, de Céline Sciamma (2019, 121 min, França) 14 anos
	QUA. 17.04	19h	Casei-me com uma feiticeira, de René Clair (1942, 76 min, EUA) 12 anos
			[SESSÃO INFANTIL GRATUITA COM DEBATE] (dublado) Livre A fada do repolho, de Alice Guy (1896/1900, 1 min, França)
		14h30	Branca de Neve e os sete anões, de David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen (1937, 85 min, EUA) * Seguido de debate com Tatiana Mitró
		19h	Medusa, de Anita Rocha da Silveira (2023, 128 min, Brasil) 16 anos
		18h	A fada do repolho, de Carl Theodor Dreyer (1928, 82 min, França) 12 anos
	QUI. 18.04		[CURTAS-METRAGENS 3] 14 anos 20h
			Rami Ram Kiran, de Lira Maipai HuniKuin e Luciana Tira HuniKuin (2024, 34 min, Brasil) Resiliência Tlauacuche, de Naomi Rincón Gallardo (2019, 16 min, México) Laoconte e seus filhos, de Ulrike Ottiger e Tabea Blumeschein (1973, 45 min, Alemanha)
	SEX. 19.04	16h30	[SESSÃO AO AR LIVRE] Gratuita O serviço de entregas da Kiki, de Hayao Miyazaki (1989, 103 min, Japão) Livre
	SÁB. 20.04	20h	A Praga, de José Mojica Marins (2021, 51 min, Brasil) 16 anos A última praga de Mojica, de Cédric Fanti, Eugenio Puppo, Matheus Sundfeld, Pedro Junqueira (2021, 17 min, Brasil)
	DOM. 21.04	16h30	[SESSÃO AO AR LIVRE] Gratuita Branca de Neve e os sete anões (1937, 85 min) Livre

Figura 10 – Folder de programação do CCBB Brasília da 2ª mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema.

Fonte: Mulheres Mágicas ([s.d.]).

Os filmes da 2ª Mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema foram distribuídos em dois eixos: *Lado A – A bruxa através dos tempos: imagens clássicas* também com “sessões infantis” e *Lado B – Bruxas contemporâneas: corpos indomáveis – saberes ancestrais*. O filme de Alice Guy-Blaché pertence ao lado A e o filme de Anita Rocha faz parte do lado B. Cada eixo revela, de certa forma, critérios de pesquisa e seleção de filmes para a programação, e os dois eixos exemplificam a proposição da mostra.

As sessões infantis apresentam as bruxas mais tradicionais, de contos de fadas, semelhante aos estereótipos de alguns filmes presentes no eixo A, como podemos observar na imagem a seguir, com a lista de filmes da programação dividida por cada eixo na diagramação presente no site da 2ª edição da mostra.



Figura 11 – Eixos curatoriais da 2^a mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema

Fonte: Mulheres Mágicas ([s.d.]).

Em uma mesma mostra, podemos observar gestos mais seletivos e mais propositivos, separados em eixos, sendo mais seletivo o Lado A, com um critério norteador que é a presença de bruxas ou feiticeiras mais clássicas nos filmes, restringindo a seleção de filmes para fazerem parte desse conjunto, um eixo que apresenta certo panorama de filmes de bruxas. Por sua vez, no Lado B, os gestos são mais propositivos, com critérios que ampliam o universo de filmes para serem considerados no processo de seleção, em que o conjunto de filmes é criado de maneira mais subjetiva, sendo o conceito de bruxa mais amplo e subversivo, revelando a intenção disruptiva às convenções.

A relação entre os filmes passa por diferentes encontros, seja por temática, nacionalidade, época e, principalmente, por questões não óbvias, como observamos

nesta pesquisa a coincidência entre dois filmes: *As feiticeiras de Salém* (1957), dirigido por Raymond Rouleau, e *Medusa* (2023), dirigido por Anita Rocha da Silveira, com mais de 60 anos de distância e de diferentes territórios, em planos em que temos um grupo de “bruxas” que dançam. O primeiro filme é uma adaptação da peça *As bruxas de Salem*, escrita por Arthur Miller em 1953, que também foi o roteirista. O roteiro usou os julgamentos das bruxas de Salem, datado de 1692, como uma alegoria para o macarthismo e a “caça às bruxas” comunista nos EUA nos anos 1950. O filme de Raymond Rouleau representando o Lado A da programação e o filme de Anita Rocha ilustrando o Lado B. No filme de Roleau, tanto a história quanto o imaginário de bruxa seguem um estereótipo de feiticeiras; por sua vez, no filme de Anita Rocha, um grupo de garotas evangélicas caçam “bruxas”, mesmo podendo ser consideradas bruxas também, fazem de tudo para manter a aparência de mulheres ideais, mesmo sob condições asfixiantes. Ambos os filmes trazem conflitos morais e religiosos que são consequências de uma sociedade machista. No filme de 1957, as bruxas são caçadas por uma comunidade puritana rígida e supersticiosa, na qual qualquer desvio moral é visto como pecado; no filme de 2023, acompanhamos um grupo de evangélicas neopentecostais que caçam, por motivos semelhantes ao do filme de Roleau, as “bruxas” contemporâneas, mulheres que fogem do padrão feminino idealizado por elas. Nas duas imagens a seguir, vemos à esquerda as “bruxas” dançando na floresta e à direita as caçadoras de “bruxas” dançando e cantando na igreja:



Figura 12 – Frame de *As feiticeiras de Salém* (1957), de Raymond Rouleau
 Figura 13 – Frame de *Medusa* (2023), de Anita Rocha da Silveira

Esse gesto acima, de colocar duas imagens lado a lado, possibilita ilustrar também que a aproximação de duas imagens consequentemente propõe relação entre esses dois filmes. Com isso, para realizar a grade de programação, podemos considerar a semelhança entre o trabalho em uma mesa de montagem. Para Italiano (2024b), a curadoria de filmes assemelha-se à montagem no sentido de pensar-se na

ordem e sequência dos filmes no tempo disponível e na criação de uma grade de programação. A justaposição dos filmes, a ordem em que são exibidos e o espaço entre eles criam um diálogo, estabelecendo relações de semelhança, contraste ou complementaridade.

Para Carla Italiano (2024b), um dos principais desafios do trabalho curatorial é evitar cair em fórmulas e expectativas preestabelecidas, que tendem a reproduzir padrões dominantes do mercado cinematográfico, sendo necessário buscar obras que escapem dos “vícios de valoração” e que abram espaço para novas formas de pensar e fazer cinema. Além disso, ela aponta a escassez de recursos como fator que inviabiliza projetos curatoriais, considerando-se o licenciamento de filmes para exibição, a garantia de presença de pessoas convidadas em debates e oficinas, além dos gastos de produção, que acabam impondo limites à criatividade e à ousadia de curadoras e curadores.

Carla, assim como Amaranta César (2020), destaca a importância de considerar o público na elaboração de um projeto curatorial, considerando o contexto social e cultural, seus conhecimentos prévios sobre cinema e suas expectativas, para haver um diálogo que seja relevante e instigante, sem cair em condescendência ou imposições. Encontrar o equilíbrio entre as próprias convicções e as expectativas do público é um desafio constante para a curadoria, que busca conciliar seu desejo de apresentar filmes desafiadores com a necessidade de criar um diálogo significativo com a audiência.

Para Italiano (2024b), a curadoria de filmes é um trabalho complexo e multifacetado, que exige um olhar crítico, sensível às questões sociais e políticas, e a capacidade de articular diferentes filmes em um conjunto que não se resume à seleção de filmes, mas envolve também a pesquisa, a contextualização das obras que constroem relações entre os filmes e a criação de um espaço de diálogo com o público.

Carla Italiano (2024b) também aponta as questões de gênero presentes no campo da curadoria, destacando a desigualdade de oportunidades e invisibilização do trabalho das mulheres, e que, para atender à demanda por representatividade, as mulheres costumam ser convidadas para os projetos, muitas vezes escondendo a desigualdade estrutural do campo, dominado em grande maioria por homens brancos. Nessa perspectiva, Italiano também aponta desafios inerentes ao trabalho coletivo na curadoria, por exigir negociação, flexibilidade e capacidade de lidar com diferentes

perspectivas que podem gerar tensões e conflitos, mas que, em um ambiente de confiança e respeito mútuo, podem ser realmente enriquecedoras e produtivas.

Nesse sentido, sua postura reflete um compromisso com a transformação social e por um campo da curadoria mais justo e inclusivo, que corresponda não apenas a um olhar atento para os filmes, mas também à sensibilidade para as questões sociais, políticas e culturais que permeiam a produção e a exibição de filmes. Isso demonstra também que a curadoria é uma prática em constante transformação, que se renova a cada novo desafio, projeto e processo curatorial.

5.2 Rafael Parrode

Rafael Castanheira Parrode graduou-se em 2005 em Direito na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Goiás; em 2024, tornou-se mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Sua trajetória com trabalhos de curadoria e programação inicia-se em 2009, quando realizou o Olhar sobre o Cinema Português e o 2º Festival de Cinema Português no Cine Goiânia Ouro. Entre 2009 e 2012, efetuou trabalhos de produção e curadoria de outras mostras para o Cine Goiânia Ouro, momento em que passou a entender-se como curador e programador de cinema.

Lá, era uma coisa propositiva: alguém chegava lá e [dizia] “Quero exibir isso. Posso exibir?”, aí você conversava com o diretor, e o diretor liberava ou não, e aí, a partir disso, eu comecei a propor coisas lá e exibir algumas mostras lá (Parrode, 2024).

Entre 2011 e 2012, foi produtor e curador do projeto Cinema na Sacada. Ainda em 2012, como membro do Coletivo Cine Cultura, produziu e coordenou a programação e a equipe técnica do projeto Cine Almofada, de exibição ao ar livre, em Goiânia. Segundo Parrode, essa experiência se acentua também após começar a trabalhar como redator na *Revista Cinética*, a partir de 2012, a convite de Eduardo Valente. Em entrevista para esta pesquisa, Rafael Parrode conta sobre o contexto que o mobilizou a buscar filmes para exibir em Goiânia:

Eu já tinha escrito em *blog*, já escrevia para *blog* e tal, mas eu comecei a escrever para a *Cinética*, e isso eu acho que me gerou uma necessidade de poder acessar programações e filmes que em Goiânia não era possível. Então, assim, a gente sempre debatia filmes que estavam sendo exibidos em São Paulo, no Rio, não sei o que e tal, e que a galera estava assistindo, e eu

ficava um pouco isolado ali, sem participar muito do debate, porque o acesso aos filmes naquela época era muito mais restrito. Aí, a partir disso, eu comecei a descobrir onde eu poderia encontrar cópias de filmes que de alguma forma estavam mobilizando os debates da crítica naquele momento. Então, eu comecei a fazer pesquisa nas embaixadas e ver o que tinha de cópia disponível, e o que não tinha (Parrode, 2024).

A ausência de salas de cinema, que oferecem programações diversas é realidade na maioria do Brasil, principalmente após o fechamento de várias salas de rua entre os anos 1980 e 2000. Essa busca por filmes pouco acessados pode ser observada também nas outras pessoas presentes nesta pesquisa e reflete como algo que está na origem do que se vai configurando como gestos curatoriais de filmes, partindo de um hábito de cinefilia ao movimento de pensar em seleção de filmes e, como um gesto propositivo, de compartilhá-los.

De 2012 a 2022, Parrode participou do Cine Almofada, iniciado pelo motivo da sala Cine Cultura na capital do Goiás estar fechada na época em que o projeto se inicia. A curadoria do projeto era feita a partir de uma lista criada pela equipe de curadoria; em seguida, convidavam o público para votar nos filmes, o mais votado era exibido.

O ato inventariante de listar essa “coleção” de filmes para compartilhar como uma pré-seleção a ser votada para o público assemelha-se à seleção em festivais em que o voto do público vem após assistir todos os filmes escolhidos na programação. Por sua vez, no Cine Almofada, o voto do público é pelo filme que será exibido, demonstrando também o compartilhamento do processo de seleção e proposição de uma programação.



Figura 14 – Cinealmofada na Praça Cívica em Goiânia

Fonte: Muniz (2022).

A trajetória de Rafael Parrode é atravessada pelas práticas cineclubistas de exibição e debate que se destacam em sua dissertação de mestrado defendida em 2024, intitulada *Entre a resistência e a utopia: vestígios do terceiro cinema nas experiências do Cineclube Antônio das Mortes e do Grupo Chaski*. Em sua pesquisa, ele analisa e traça paralelos entre as experiências de dois coletivos com o movimento do Terceiro Cinema, que surge na América Latina na década de 1960, como forma de resistência ao cinema hegemônico e como ferramenta de luta política. Ao concentrar-se em dois filmes, *Miss Universo en el Perú*(1982) do Grupo Chaski e *Recordações de um presídio de meninos* (2008) do Cineclube Antônio das Mortes, Rafael explora como cada grupo se apropriou e reinterpretou as ideias do Terceiro Cinema em seus contextos específicos. Como poderemos ver adiante, em sua dissertação, Rafael Parrode realiza gestos de aproximações entre esses dois filmes, bem como discute a curadoria e a programação de filmes no contexto dos grupos que são seus objetos de pesquisa.

Como antes de seu mestrado, Rafael percorre uma trajetória consistente de práticas curatoriais, de escrita e realizações de filmes. Acreditamos ser interessante apresentar esses outros caminhos antes desse trabalho mais atual, resultante em uma dissertação de mestrado. Entre suas experiências profissionais relacionadas à curadoria e à programação de filmes, destacam-se alguns trabalhos. Parrode foi diretor e programador da sala de cinema Cine Cultura/Eduardo Benfica, de 2013 a 2014.

Tem essa coisa de primeiro impulso, que é um impulso cinéfilo, mas que eu acho que, depois, ao longo do tempo, vai se transformando. A gente vai começando a olhar até para cinefilia de uma maneira mais crítica também. E é a partir do momento em que entro para o Cine Cultura – que é a sala de cinema mais importante de Goiânia, uma sala gerida pelo estado. Eu já era concursado do estado, já trabalhava numa outra secretaria, e aí acabaram me levando para o Cine Cultura para trabalhar, a princípio, na programação, e, num segundo momento, eu fui diretor da sala lá no Cine Cultura. Então, acho que é aí que eu tenho uma dimensão maior da importância da programação; de construir uma programação numa sala que é uma sala de resistência, a única sala voltada para cinema independente, que exibe filme brasileiro; enfim, que tem uma programação que é de lançamentos, né? Não necessariamente de perfil curatorial – existem algumas mostras que acontecem lá, mas, de modo geral, é uma sala que exibe filmes que estão dentro do circuito comercial. Aí, a partir daí, eu começo a ver a importância da sala para a diversidade cinematográfica e cultural da cidade. Essas dinâmicas políticas do que você exibe, do que você não exibe, em qual

momento. Eu acho que é a partir daí que começo a entender a programação e a curadoria como uma coisa mais política também. De intervenção mesmo, numa realidade mais pragmática e mais, enfim, da cidade em si (Parrode, 2024).

Esse relato destaca a importância das salas de cinema na construção de repertório cultural,¹⁵ além de intervir e oferecer uma diversidade cinematográfica para a população. O papel da programação desse tipo de sala de cinema age como espaços de proposição, comumente aberto para escutar o público, e costumam oferecer outros filmes, de difícil acesso, com diferentes narrativas e propostas formais vindas de diversos lugares de produção. Dessa maneira, interfere-se no circuito comercial com cinematografias contra-hegemônicas.

A possibilidade de selecionar e propor filmes que intervêm no que já está posto é uma das intenções fundantes do Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, criado em 2014 por Rafael Parrode, Marcela Borela,¹⁶ Henrique Borela e Camilla Margarida. No festival, Parrode atua como diretor artístico e coordenador de programação internacional. A curadoria é realizada coletivamente pela equipe do festival.

Eu acho que a partir do Fronteira, em 2014, que começo a pensar a curadoria de uma outra forma. Não mais preocupado com a necessidade de situar Goiânia e Goiás em um cenário de exibição comercial brasileiro, mas exibir coisas que eu tinha interesse, que eu achava estarem produzindo debates importantes no cinema, das coisas que eu lia e que não reverberavam tanto aqui no Brasil, e que eu achava que era uma lacuna que precisava ser ocupada, sobretudo em relação ao cinema experimental (Parrode, 2024).

O Fronteira¹⁷ nasce como um gesto de curadoria mais propositiva no Centro-Oeste brasileiro, destacando-se por sua programação disruptiva e pela presença de atividades críticas e formativas. O festival é influenciado pelos festivais *forumdoc.bh* e *cachoeira.doc*, que pensam em festivais como ambientes de pensamento crítico e diálogo com os filmes.

O FRONTEIRA – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, desde sua primeira edição, dedica-se à exibição de filmes que

¹⁵ Não por acaso, salas com programação mais propositivas e diversificadas são conhecidas como salas de *repertório*. Contemplam mostras retrospectivas e oferta cinematografias diversas como alternativa ao circuito comercial.

¹⁶ A cineasta, curadora, pesquisadora e professora Marcela Borela foi quem esteve à frente da sala Cine Cultura antes de Rafael Parrode.

¹⁷ O festival permanece no centro-oeste e teve sua última edição em 2023 no *Cine Brasília*, sala pública na capital do Brasil, com Juliane Peixoto entrando na equipe de programação.

resistem a formas predominantes da linguagem cinematográfica, questionadores de visões pré-fabricadas de mundo e que oferecem novas formas de ver, pensar e perceber a realidade. Com foco nos cinemas menores, isto é, nas tradições minoritárias do cinema a partir do documentário e do filme experimental, o Fronteira é um evento dedicado a proporcionar uma programação internacional diversificada no Brasil. O festival já apresentou mais de 500 filmes, abrangendo curtas, médias e longas-metragens, provenientes de talentosos realizadores e realizadoras de todas as partes do mundo. Com aproximadamente 50 países representados, o Fronteira oferece ao público uma rica seleção de obras cinematográficas, a maioria das quais nunca exibidas no Brasil (Fronteira, s.d.).

Outro destaque em sua trajetória foi a programação realizada por ele da sessão Discursos e Desconstruções – Cinema Político em Goiás, para o Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de 2017, em Cuba. Em 2019, houve a Mostra Roberto Rosselini, que aconteceu no Cine Sesc em São Paulo, curadoria feita em parceria com Adriano Aprá. Em 2021, ocorreu sua participação no projeto Cinema Brasileiro Anos 2010 – 10 olhares, que traremos com mais profundidade ao escrever sobre o percurso e o trabalho do idealizador do projeto, Eduardo Valente.

Parrode tem em suas práticas curatoriais e de programação características de um colecionador, um cinéfilo com acesso a filmes por meio de buscas que formam uma coleção. Podemos exemplificar isso com a sessão apresentada no Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, *Recordações de um presídio de meninos* (2008), um dos filmes presentes reaparecerá em sua dissertação de mestrado como objeto de estudo. Um filme que entra na “coleção” de um curador pode ser lembrado em diferentes contextos, contribuindo na valorização do filme e dos conjuntos de que fará parte, gesto seletivo e propositivo que pode intervir na história (Souto e Oliveira, 2023). No caso desse filme, ao ser apresentado como parte do que representa um “cinema político em Goiânia”, consequentemente entra no conjunto do que é o cinema político do estado e pode reaparecer nas “coleções” (mostras) de cinema político brasileiro, latino-americano etc.



Figura 15 – Captura de tela do portfólio de Rafael Parrode – Sessão Discursos e Desconstruções no Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba

Para Parrode, o trabalho de curadoria é um trabalho de pesquisa porque, inclusive, foi essa trajetória como curador e programador que o levou à USP para investigar e estruturar ideias de relacionar filmes.

Eu gosto muito de pensar os filmes relacionando-os uns com os outros e o que essas relações provocam. Então, não só o fato da gente, da minha parte, querer exibir filmes que geralmente não têm espaço nos festivais brasileiros – principalmente nos festivais goianos, obviamente, mas também nos festivais brasileiros – e aí, a partir disso, começar a pensar também a história do cinema por outras vias. Porque a gente começa a perceber que, na realidade, tudo que a gente vive em relação ao cinema, da relação que a gente constrói com os filmes – sobretudo hoje em dia, onde o acesso aos filmes é tão fácil e tudo tá ao alcance com muita facilidade –, eu acho que é mais importante ainda você conseguir criar esse ambiente onde a gente possa exibir filmes que não necessariamente estão na ordem do dia, não estão sendo comentados ou celebrados, e colocá-los em relação a outros filmes, pensar eles em relação sempre, produzir um diálogo com isso (Parrode, 2024).

Rafael Parrode em sua trajetória em diferentes espaços e contextos de trabalhos de seleção e proposição de filmes, aponta diferenças que impactam nos momentos de tomadas de decisões de comissões de curadoria, em que cada evento – no caso dos festivais – carrega um histórico de relações, vínculos, bem como dinâmicas políticas e financeiras, para sua realização. Exemplificando com sua

experiência no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), que ocorre em Goiânia, Parrode apresenta dois momentos e dois entendimentos para um mesmo evento.

[...] o Fica é o festival de Goiás, assim como o Festival de Brasília é no DF. E eu aprendi, eu tive duas experiências dentro de comissão de seleção do Fica. Uma primeira que foi muito traumática [...] eu naquele momento estava me importando só com a qualidade dos filmes; que tipo de filme eu achava que seria mais interessante de ser exibido no Fica – que sempre teve uma programação muito maçante de filme de temática ambiental, filme muito jornalístico e tal. E aí era um grupo, na verdade, muito disposto a tentar romper com esse tipo de linguagem do cinema ambiental; e aí na medida em que tenta romper com esse tipo de linguagem do cinema ambiental, rompe com a linguagem estabelecida de um cinema construído nessas políticas públicas em Goiás, que é do filme ambiental. Então, todo mundo, todo ano, produzia. Virou uma indústria do filme ambiental em Goiás porque todo prêmio do Fica sempre foi enorme, é tipo R\$ 20.000,00 um prêmio [...] Então, todo mundo sempre produziu muito, em Goiás, filmes ambientais para se inscrever no Fica. Aí, nesse ano, a gente decidiu não exibir nenhum filme goiano porque a gente achou que os filmes eram tudo muito ruim. A gente juntou e bancou esse rolê. Virou um escarcéu, galera revoltada. Chamaram reunião lotada, xingando a gente na reunião, e, enfim, foi uma loucura. Sofri ameaça de morte, umas coisas desse tipo. E aí, três anos depois, fui convidado de novo para fazer parte. Já tinha meio que dado uma esfriada nesse negócio, nesse episódio [...] eu já estava muito mais consciente da importância [...] Depois fui entender que o Fica nunca vai deixar de existir, esse dinheiro nunca vai deixar de ser empregado no Fica, e o que a gente tem que fazer é tentar distribuir esse dinheiro da maneira mais justa possível [...] Então, da segunda vez que fui da comissão, a gente já estava num outro tipo de debate, que é, assim, quais filmes a gente gostaria que pudesse ter a possibilidade de serem premiados e de realizadores que pudessem produzir outros filmes com esse dinheiro, com outro tipo de pensamento em relação à produção local que não, simplesmente, a do filme pelo filme, o do debate ambiental pelo debate ambiental, mas numa construção de uma realidade meio local mesmo. Então, assim, eu acho que, nesse sentido, quando você está envolvido nessas instituições em um contexto de uma instituição de poder, onde a grana está ditando todos, acho que é se posicionar em relação a isso também. A curadoria, você precisa se posicionar (Parrode, 2024).

Esse exemplo de práticas diferentes em um mesmo evento exemplifica a importância da contextualização e do entendimento do trabalho de seleção de filmes. É possível observar; na primeira vez, ocorreu um gesto mais propositivo, um gesto disruptivo e arriscado. Já na segunda oportunidade, Parrode relata uma experiência com mais consciência dos objetivos do festival, seu histórico e contexto, demonstrando uma curadoria mais seletiva, uma vez que os critérios principais estão preestabelecidos pelo histórico do festival e de suas características. Entretanto, o gesto propositivo permanece na escolha de filmes que apresentavam um potencial de quem os realizava, para que tivessem a possibilidade de, ao serem premiados,

financiar a realização de outros filmes. A partir dessas experiências, Rafael apresenta questionamentos também sobre o entendimento dos objetivos do fazer curatorial:

Eu acho que isso é importante quando você está fazendo uma curadoria para que você também não vire uma coisa muito abstrata. Você está fazendo curadoria, curadoria para quem? Só para público? É só para o público que vai assistir? Ou é também para um contexto de produção local que vive disso e sobrevive com essas políticas, sobrevive com essas dinâmicas que o estado propõe serem super aniquilantes, né? De qualquer coisa, só gera disputa, só gera briga de egos (Parrode, 2024).

Ao falar sobre compreender onde e para quem está sendo feito um trabalho curatorial, Parrode demonstra como, em festivais que apresentam curadorias mais seletivas, os critérios de escolha são preexistentes aos filmes inscritos, a partir desse entendimento do contexto e dos objetivos em que está localizado o processo de seleção.

No Fronteira, Rafael Parrode tem mais liberdade para gestos curoriais mais propositivos, feitos coletivamente, pois o festival nasce como um desses gestos propositivos e coletivos e direciona seu foco para filmes mais experimentais e documentais. Para ilustrar sua trajetória, optamos por constelar a partir da marca do festival, que sintetiza seu pensamento e seus gestos mais propositivos, aproximando práticas e conectando caminhos trilhados por ele. O desenho dessa constelação apresenta um formato retangular semelhante a uma tela, e, a partir da marca do festival, a constelação compartilha de sua simbologia, na qual esse retângulo demarca um lugar no qual a letra F completa no meio é interrompida nas bordas, mas possibilitando a expansão para além e dentro do retângulo, como no cinema,

conforme os percursos variados na faixa central que podem expandir a partir de outras e novas experiências.

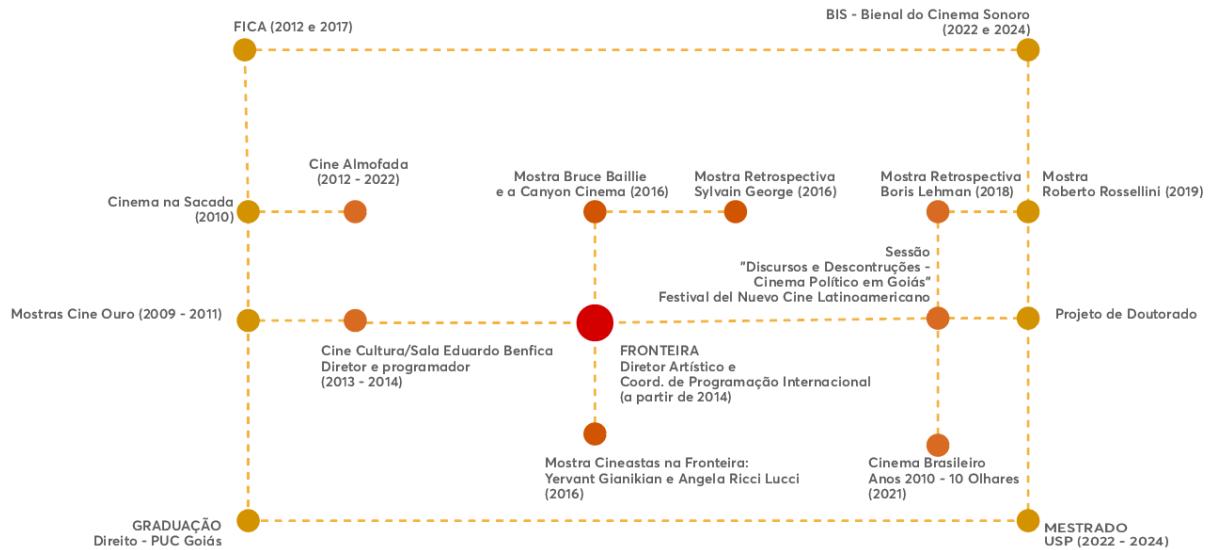


Figura 16 – Constelação de trajetória curatorial de Rafael Parrode

Em sua dissertação de mestrado, analisa dois filmes, apontando algumas semelhanças que os aproximam. Ambos sugerem acreditar no cinema como instrumento para atravessar o mundo, provocar uma reflexão crítica, desafiando as coisas como são e tensionando as narrativas dominantes, por abordar questões sociais e políticas relevantes para seus contextos, inserindo grupos marginalizados para abordar temas como desigualdade, opressão e a luta por justiça social. A partir da aproximação dos filmes feita em sua dissertação, fizemos as seguintes conexões imagéticas após assisti-los, em que temos duas imagens de cada filme, um plano fechado de cidadãos comuns e um plano que enquadrava o aparelho televisivo fazendo uma transmissão do evento de Miss Universo e de um telejornal. Em ambos os filmes, a TV aparece como personagem que dialoga com a narrativa e os outros sujeitos no filme.



Figura 17 – Frames de *Miss Universo en el Perú* (1982) do Grupo Chaski



Figura 18 – Frames de *Recordações de um presídio de meninos* (2008), do Cineclube Antônio das Mortes

Para Parrode, o Grupo Chaski em seu filme *Miss Universo en el Perú* concentra-se no ataque aos meios de comunicação de massa; especificamente, a televisão, que possuía muita influência na sociedade peruana da época. O objetivo do filme está na proposta de transformar o espectador em um agente ativo, capaz de questionar as mensagens midiáticas e envolver-se na luta por mudanças sociais. Por sua vez, no filme do Cineclube Antônio das Mortes *Recordações de um presídio de meninos*, Parrode observa que o grupo responsável pela realização – na sua maioria, jovens estudantes universitários – possuía menos prática do que o experiente Grupo Chaski, e que, ao mesmo tempo, valorizavam a experimentação e a expressão individual, fazendo com que isso se refletisse em uma abordagem fragmentada não linear e experimental, em um processo de colagem de memórias, reflexões e fragmentos de outras obras. O filme, em sua proposta formal, ilustra o que Parrode (2024) destaca como a importância do “direito de sonhar” como elemento central na luta por transformação social, embasado em Glauber Rocha, Jorge Luis Borges e Fernando Birri. A televisão, em contraponto às pessoas comuns, faz um contraponto da realidade social em imagem no filme do Grupo Chaski e narrativamente no filme do Cineclube.

O cinema experimental desperta interesse de Rafael Parrode também como referência para suas realizações como cineasta. Essa busca por cinematografias de difícil acesso e mais experimentais contribui na ampliação de horizontes de possibilidades estéticas e em gestos mais propositivos de compartilhamento de filmes. As mostras especiais curadas por Parrode no Fronteira apresentaram cinematografias experimentais desconhecidas do grande público, indo na contramão do que é hegemônico em propostas narrativas e audiovisuais que tendem a padronizações do modelo industrial neoliberal, cujo objetivo é controlar os riscos para garantir e aumentar o lucro.

A trajetória de Rafael é um exemplo de trabalhos mais propositivos que inicialmente se revela em gestos mais seletivos de buscar cinematografias pouco acessadas na cidade, com o objetivo de propor programações de mostras no Cine Goiânia Ouro, além do entendimento do trabalho curatorial e sua finalidade em cada contexto. Ao mesmo tempo que participa das proposições de projetos de características cineclubistas, como o Cinema na Sacada e o Cine Almofada, destacando especialmente a criação e a atuação no Fronteira, um evento que evidencia esse pensamento e trabalho curatorial resultando em programações mais disruptivas à agenda cultural tradicional.

5.3 Kênia Freitas

Kênia Cardoso Vilaça de Freitas é pesquisadora, professora, crítica e curadora em cinema brasileiro. A escolha por essa curadora dá-se pela maneira com que ela conecta filmes de diferentes épocas e constrói relações entre o passado e o futuro, fabulado em filmes, intervindo no tempo presente. Suas pesquisas, seus trabalhos com curadoria e sua programação destacam aproximações de filmes por meio de sua percepção, que destaca ficções especulativas e outras questões que refletem sua trajetória, suas inquietações, suas leituras, seus diálogos, seus convívios e seu visionamento de filmes.

No período de sua graduação, não havia tantos cursos superiores de cinema e audiovisual na maioria das cidades, inclusive no estado do Espírito Santo, onde morava. Os que existiam limitavam-se a poucas faculdades e universidades; então, sua primeira formação acadêmica iniciou-se pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), no curso de Jornalismo em 2003, concluído em 2007. Pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Kênia concluiu seu mestrado em 2010, com a dissertação intitulada *Versos-livres: a estética do cotidiano no documentário feito com celular* (Freitas, 2010), na qual o objeto de estudo é o cinema feito com celular, que chama de cinema de bolso, como uma forma de expressão artística que captura a estética do cotidiano e a subjetividade do realizador. Nessa pesquisa, ela analisa as características estéticas e narrativas desse tipo de produção – compreendendo como o uso do celular como ferramenta de filmagem influencia a criação audiovisual e de que forma os filmes de bolso se enquadram da imagem contemporânea, destacando a importância da “câmera-mão” como um elemento que aproxima o cinema do corpo

e do tato – e aponta a conectividade, a portabilidade e a mobilidade como características que conferem especificidade a esses filmes.

Em 2015, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Freitas, em seu doutorado, com a tese *A ressonância das imagens: a emergência da multidão no Egito, na Espanha e no Brasil* (Freitas, 2015), defende a hipótese de que as imagens ressonantes dos acontecimentos insurgentes são uma forma fundamental do processo de constituição e expansão das mobilizações políticas contemporâneas. A pesquisa demonstra como a produção e a circulação de imagens pela multidão se tornam uma ferramenta fundamental para a disputa de narrativas com os meios de comunicação tradicionais, amplificando a indignação e a potência de agir dos manifestantes. Ambos os títulos na área da comunicação.

Sua trajetória acadêmica seguiu com estágios de pós-doutorado na Universidade Católica de Brasília (UCB) e na Universidade Estadual Paulista (Unesp). Kênia integra o Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine) e, desde 2023, é professora na Universidade Federal de Sergipe (UFS) no curso de Cinema e Audiovisual.

Kênia Freitas iniciou seus trabalhos como curadora a partir da sua participação no cineclube Grupo de Estudos Audiovisuais (GRAV) na Universidade Federal do Espírito Santo. Nessa prática cineclubista, passou a assistir a mais filmes semanalmente, incluindo pesquisar sobre eles para debater nas sessões (Freitas, 2021). Além da prática cineclubista, Kênia também escreveu críticas para o site Cineplayers em 2011. Seu percurso profissional está relacionado ao seu caminho como pesquisadora. Freitas atuou primeiro com a produção de cópias para mostras de curadorias de outras pessoas antes de realizar mostras com curadoria e programação assinadas por ela.

Em entrevista para o projeto Percursos Curoriais, realizado pelo Dragão do Mar, Kênia conta sobre sua trajetória e seu pensamento sobre curadoria. Esse projeto foi realizado em 2021, durante o período da pandemia do coronavírus, e consistiu em entrevistas feitas e disponibilizadas no canal do YouTube do Dragão do Mar. Pedro Azevedo era o responsável pela programação da sala de cinema e foi quem conduziu as entrevistas do projeto, que serviu também como material para nossa pesquisa. Coincidemente, Kênia Freitas, após a saída de Pedro Azevedo, assumiu a programação do Cinema do Dragão do Mar, por onde esteve por aproximadamente um ano e meio, antes de se tornar professora na Universidade Federal de Sergipe.

Para Kênia, em entrevista, o cineclube estimulava a pesquisa e a busca pelo acesso a filmes, uma vez que em Vitória tanto as salas de cinema como as locadoras de um circuito mais comercial não ofertavam algumas obras que desejava conhecer e exibir. Seus primeiros gestos curoriais acontecem nesse contexto de cineclube e o retomam mais tarde, com trabalhos relacionados à realização de mostras.

Já quando eu estava no doutorado e estava morando no Rio; então, quer dizer, de outro tipo de acesso aos filmes, a sala de tela e outro circuito de centros culturais e tudo mais. E vou fazer produção de cópias para trabalho de uma amiga, para uma curadora chamada Barbara Kahane, que é fazer produção de cópias em duas mostras que ela faz a curadoria, a Mostra de Cinema e Rock'n Roll, que era sobre filmes brasileiros, que teve essa temática do rock e depois uma retrospectiva que ela faz com os irmãos Marx. [...] a gente trabalhava junto, de procurar os acervos, entrar em contato, saber onde estavam as cópias, discutir, liberar direitos e pensar e aí ir para, juntas, colocar na programação. [...] Eu trabalhava muito próximo a proporcionar que a curadoria dela acontecesse. Acabei entendendo e percebendo também como se fazia esse fazer, como se propunha isso (Freitas, 2021).

A produção de cópias está relacionada à busca pelo acesso a filmes que impulsionaram o desejo de Kênia de propor programações que promovam discussões de temas que não estavam presentes, como suas curadorias da Mostra de Diretoras Negras no Cinema Brasileiro e da Mostra de Afrofuturismo.

[...] esse gesto mais propositivo, dessas curadorias que vêm antes, de pegar um tema e partir dele. Até uma certa autonomia, uma certa liberdade que também está obviamente atrelada não à instituição festival, mas às instituições onde essas nuances não acontecem e os financiamentos que essas mostras não têm (Freitas, 2021).

Ao tratar de gesto mais propositivo, podemos observar que Freitas aproxima a proposição de um lugar com mais tempo para elaboração e pensamento, que se assemelha ao trabalho de pesquisa de busca, de investigação, e não necessariamente atendendo a demandas, que, segundo ela, é comum em curadorias feitas para festivais de cinema.

Kênia Freitas (2024), em entrevista para esta pesquisa, discute as diferenças entre curadoria e programação de filmes, destacando que, na prática, as duas funções muitas vezes se misturam, especialmente em contextos com equipes reduzidas. Ela define curadoria como um “gesto de intervenção, de proposição” (Freitas, 2024). A curadora seleciona e organiza filmes, com o objetivo de criar um discurso, uma narrativa ou uma reflexão, indo além da simples disponibilização de filmes, envolvendo a pesquisa e a busca por filmes menos acessados, que possibilitem novas

perspectivas sobre a história do cinema e seus temas. A curadoria, para Kênia, não se trata apenas de exibir filmes que ela gosta, mas de selecionar obras que façam sentido em uma proposta e que contribuam para um diálogo com o público. A curadoria considera o público, buscando oferecer filmes que sejam relevantes e que possibilitem troca e construção de sentido. A programação para ela, por sua vez, lida com:

um universo de coisas que existem e programá-las: colocá-las de uma forma mais automática, pensando talvez numa dinâmica dos filmes estarem dispostos de alguma forma, acessíveis, colocados em horários; uma grade, seguindo algumas lógicas, mas não necessariamente todo trabalho de programação vai incluir um trabalho de intervenção e proposição (Freitas, 2024).

Incluindo-se a operação e o funcionamento de uma sala de cinema, que envolve o contato com distribuidoras, negociações e o entendimento do mercado cinematográfico. No caso do Cinema do Dragão, em que Kênia atuou como programadora, sua função envolvia lidar com o circuito de lançamentos de filmes, o que exigia atenção especial ao calendário e às demandas do público.

Na prática, Kênia (2024) ressalta que, em sua experiência, as funções de curadoria e programação se sobrepõem, uma vez que a curadoria também envolve pensar na organização e na forma como os filmes serão exibidos. A falta de recursos e a necessidade de realizar múltiplas tarefas também contribuem para a junção das duas funções. A experiência de Kênia como produtora de cópias também influenciou sua visão sobre curadoria, mostrando a importância de negociar e adaptar a seleção de filmes conforme a disponibilidade de cópias e os custos envolvidos.

Kênia (2021) cita a Mostra de Cinema de Tiradentes como um exemplo de evento no qual a curadoria tem um papel importante na proposição de um discurso e na criação de um percurso para o público, uma vez que o Cinema do Dragão, com sua programação regular, exigia um trabalho mais próximo da programação tradicional, com foco no circuito de lançamentos. Sendo assim, tratava-se de um trabalho mais seletivo, a partir do que está sendo ofertado no circuito comercial, mas ainda com espaço para proposições, como sessões comentadas e mostras especiais.

Ela destaca a importância do trabalho coletivo na curadoria, mencionando a troca com outros curadores, pesquisadores e amigos, criticando a visão da curadoria como um trabalho individual e autoral, defendendo a ideia de uma curadoria colaborativa que se constrói a partir do diálogo e da troca de ideias. Em resumo, para

Kênia Freitas, a curadoria e a programação de filmes são funções distintas, mas que, na prática, se complementam. A curadoria concentra-se na proposição de um discurso e na criação de um percurso para o público, enquanto a programação lida com a logística de exibição dos filmes. A experiência de Kênia demonstra a importância de conciliar ambas as funções, buscando um equilíbrio entre a criatividade e a viabilidade de cada projeto.

Kênia tem seu percurso de experiências relacionadas à curadoria e à programação, iniciando pelo cineclube GRAV na Ufes, onde a prática de assistir e debater filmes em um contexto não comercial foi fundamental.

Mas o GRAV tinha uma coisa curiosa, pensando em curadoria: a gente tinha uma grande lista de diretores e diretoras; enfim, grupo e tal, às vezes movimento, escrita, e a gente fazia um sorteio (Freitas, 2024).

Esse sorteio retoma discussões presentes nessa pesquisa em relação aos gestos inventariantes, a decisão revela um ato de desordem a partir de uma organização em lista, exemplificando a confluência entre gesto propositivo e seletivo na curadoria. O trabalho na produção de cópias para as mostras com curadoria de Bárbara Kahane foi crucial para o aprendizado prático sobre pesquisa de acervos, direitos autorais e negociação de custos, além de oferecer contato direto com os processos decisórios da curadoria.

Então, aí foi o lugar onde, eu acho que pela primeira vez mais diretamente, estava ouvindo falar de curadoria e lidando e aprendendo um pouco a fazer assim (Freitas, 2024).

A mostra de afrofuturismo organizada por Kênia em 2015 – fruto de sua escrita crítica e do desejo de dar visibilidade a filmes com baixa circulação – teve impacto direto em sua pesquisa acadêmica durante o pós-doutorado, em 2018. O processo de pesquisa impulsiona a curadoria, buscando obras que dialoguem com a temática e proponham um novo olhar sobre a cinematografia. Kênia (2024) reflete sobre a curadoria como um processo de busca constante, impulsionado pela curiosidade e pelo desejo de apresentar o “menos acessado”. A metáfora da mesa de montagem ilustra a dinâmica de selecionar e articular diferentes elementos, criando um diálogo entre obras e propondo um percurso para o espectador.

Talvez o gesto seja esse. Esse pega uma coisa aqui, pega outra ali e outra aqui, aí põe junto, e isso forma uma conversa. Então, talvez eu de fato achei que a mesa de montagem faz mais sentido para mim (Freitas, 2024).

A curadora enfatiza o caráter coletivo da curadoria, construída a partir do diálogo com outros pesquisadores, curadores e festivais, discutindo os desafios de equilibrar a proposição com a necessidade de apresentar um panorama em mostras e festivais. A mostra de diretoras negras, por exemplo, tinha um caráter panorâmico em 2017, buscando dar visibilidade à produção da época.

Naquele momento, era uma mostra muito panorâmica. Estava falando, inclusive, na aula para os alunos outro dia, que, realmente, [em] 2017, a gente obviamente não passou todos os filmes que existiam, mas a gente passou uma boa parte dos filmes que existiam e que circulavam (Freitas, 2024).

Atualmente, com o aumento da produção audiovisual de mulheres negras, a curadora defende a necessidade de uma curadoria mais propositiva, que vá além do panorama e apresenta um percurso temático e reflexivo.

Para ilustrar sua trajetória, constelamos sua trajetória profissional e acadêmica em forma de uma nave espacial, em alusão a suas pesquisas e seus trabalhos relacionados ao afrofuturismo e às ficções especulativas presentes em filmes e outras manifestações artísticas em que Kênia conecta com o cinema. Porém, também se deve organizar as informações de sua trajetória; na parte debaixo da imagem, ligamos seu percurso acadêmico, na parte de cima conectamos algumas das práticas curatoriais e de programação que foram mais destacadas em sua fala, e cruzando a constelação estão experiências que atravessam esses caminhos, cruzando pesquisa e prática.

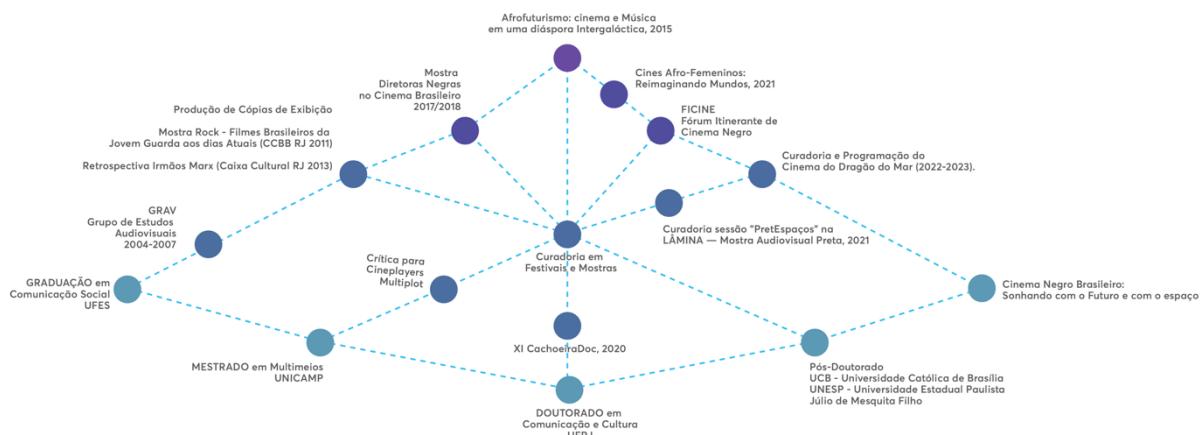


Figura 19 – Constelação de trajetória curatorial de Kênia Freitas

A linha formada na parte de baixo representa sua trajetória acadêmica, partindo da graduação até o trabalho apresentado em 2023 no encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Alguns de seus trabalhos como curadora compõem a parte acima da constelação essa trajetória se conecta ao percurso como pesquisadora, que se cruza no centro da *constelação-nave* em sua experiência atemporal diversa em curadoria em festivais e mostras. Sua prática em comissões de seleção de festivais de cinema e no júri de alguns eventos contribui para o entendimento de Kênia em relação ao processo de curadoria em festivais mais atrelado a um trabalho mais seletivo.

A curadoria de festivais, você está respondendo também muito ao que aparece. Inclusive podendo ou não convidar filmes, mas tendo uma demanda enorme de filmes que chegaram, em que uma das coisas que precisa fazer é pensar bem para onde esses filmes estão apontando e o que essa quantidade de filmes grandes está dizendo (Freitas, 2021).

Ao tratar de um gesto mais propositivo, podemos observar que Freitas aproxima a proposição de um lugar com mais tempo para elaboração e pensamento, que se assemelha ao trabalho de pesquisa. Além disso, Kênia pontua a possibilidade de que, ao ser mais propositiva, a curadoria passa a ampliar debates e repertórios, de certa maneira, intervindo na história.

O que me move nessas curadorias que vão ser mais propositivas, de fato, não é a resposta ao que se inscreve, mas a possibilidade de algo a partir do zero, entre aspas. É muito essa vontade de trazer, de colocar e de ampliar debates que eu acho que é algo que vai passar por certo fazer crítico também (Freitas, 2021).

A relação entre trajetória profissional e práticas curatoriais possui estreita relação, considerando-se que gestos curatoriais se assemelham ao gesto de pesquisar e colecionar. Para exemplo, apresentamos um trabalho realizado pela curadora feito a convite para a 20^a Goiânia Mostra Curtas, na qual ela realizou dois programas que formaram a Mostra Especial de 2021, intitulada Nós Somos a Guerra. Kênia Freitas uniu um conjunto de filmes, que, segundo o seu texto curatorial:

[...] olham para as desigualdades profundas e históricas que constituem o território invadido por Portugal e posteriormente chamado Brasil por uma perspectiva do confronto e da revolta popular [...] Nesses filmes, o cinema torna-se vetor do afronte, de luta, da raiva e de insurreições com e pelas imagens e sons (Freitas, 2021)

A mostra é composta por curtas-metragens brasileiros, de 1968 a 2001, rompendo os limites de um edital tradicional de festivais, que usualmente considera como prazo de finalização de uma obra os dois últimos anos – anterior e atual – para ser inscrita. Os filmes, além de diferentes épocas, são diversos por regiões do país e autoria. A mostra foi dividida em dois programas: *Dissonâncias e ecos subterrâneos* e *Corpos em transe e em colisões*. No primeiro programa, as narrativas especulativas e delirantes foram o ponto de convergência entre os filmes postos em relação. No segundo programa, Kênia foca na presença de corpos e corpas presentes na linha de frente, como *performance* e/ou protestos.

PROGRAMA 1: Dissonâncias e Ecos Subterrâneos

O programa percorre narrativas filmicas que especulam e deliram, que sussurram e gritam as táticas de resistência e contra-ataque utilizadas frente à distopia brasileira. Passado, futuro e presente se misturam nesse estado de guerra permanente que os filmes anunciam. Mensagens de rádio e da televisão, cartas narradas e experimentações sonoras ressoam dos *bunkers* secretos de resistência popular. São filmes compostos por vozes desesperadas e proféticas que criam dissonâncias e ecos das batalhas vindouras e das já vividas.

Brooklin (MG) – 2019 – Fic – 22 min – Direção: Coletivo CineLeblon

Em um futuro próximo, os moradores do Brooklin são submetidos a um toque de recolher imposto pela Guarda do Estado Verdadeiro. Através de uma rádio clandestina, criada por um grupo de jovens insurgentes, um espaço de denúncia se abre. À medida que a popularidade das transmissões aumenta, as retaliações por parte do Estado Verdadeiro começam. Uma caçada tem início. A ordem é derrubar os corpos que buscam se levantar.

Faça uma Ação Revolucionária (CE) – 2019 – Fic – 6min – Direção: Fluxo Marginal

Segue o fluxo. A hora é essa. Estamos em guerra. E não somos presa. Essencial pra vida é o AR!

Infecciosxs y Tombadas (DF) – 2015 – Teaser – 01min – Direção: Paulete Lindacelva

Teaser para a festa Infecciosxs y Tombadas dia 19/11/2015 em Brasília.

Lambada estranha (RJ) – 2020 – 12min – Direção: Darks Miranda

Rio de Janeiro, 2020. A cidade se incendiou e sua água secou ou está contaminada. Das profundezas da terra e do céu surgem seres extra-humanos desorientados.

Relatos Tecnopobres (GO) – 2019 – Doc/Fic – 13min – Direção: João Batista Silva

Após o apocalipse político de 2019, graves violações aos direitos humanos foram cometidas contra as populações tradicionais e periféricas visando à sua extinção. Em 2035, os sobreviventes lutam pelo direito de viver e articulam uma revolução.

Tamula (AM/RJ) – 2021 – 10min – Direção: Denilson Baniwa

Guanabara, data desconhecida. Kunhambebe e seu grupo preparam-se para encontrar o Conselho Tamoi. A reunião irá definir os próximos passos na guerra contra os invasores. Sem saber, um de seus companheiros entregou os planos Tamoi aos inimigos. Ao caminho do local de encontro, seu comboio foi atacado. Ele consegue escapar. Ferido e sem armas procura abrigo numa casa abandonada. Lá ele deixa uma mensagem para seu filho Kunhambebe Mirim.

Figura 20 – Programa 1: Dissonâncias e Ecos Subterrâneos

Fonte:	20 ^a	Goiânia	Mostra	Curtas.	Disponível	em:
https://goianiamosstracurtas.com.br/20/web/html/index-36.html .						

PROGRAMA 2: Corpos em Transe e Colisões

Nesse programa os corpos e corpas são colocados na linha de frente das lutas pelos direitos à liberdade, à dignidade, à terra. São filmes que demandam que tais corpos não sejam exterminados, concreta ou simbolicamente, E, mais do que isso, exigem que as suas vidas possam ser plenas – de gozo e felicidades. Seja em performance e/ou protestos (ambos políticos), nesses filmes, o corpo se choca, explode, perturba e confronta.

Alma no Olho (RJ) – 1973 – Exp – 11min – Direção: Zózimo Bulbul

Metáfora sobre a escravidão e a busca da liberdade através da transformação interna do ser, num jogo de imagens de inspiração concretista.

Intervenção (PE) – 2015 – Fic – 5min – Direção: Pedro Maia de Brito

Cinema é campo de batalha.

Lavra Dor (SP) – 1968 – Doc – 11min – Direção: Paulo Rufino

A situação dos lavradores diante das promessas de reforma agrária veiculadas até meados da década de 60 e o desânimo e o medo provocados pelo golpe militar de 1964 que amordaça os sindicatos rurais brasileiros. Cenas de arquivo, fotos em table-top, remontagem de poemas de Mário Chamie, orquestram uma realidade explicitamente representada como cinema.

Pátria (CE) – 2020 – Doc – 7min – Direção: Lív Costa e Sunny Maia

Em uma fita VHS são narrados pensamentos sobre Pátria, nacionalismo e poder.

Trópico Terrorista (RJ) – 2016 – Exp/Doc – 14min – Direção: Lorran Dias

Neste documentário experimental Lorran Dias utiliza imagens de arquivo de manifestações de 2013 suas e de pessoas próximas, com imagens do carnaval de 2016 com suas amigas, captado em uma câmera cybershot. Em mais um filme ensaio, Lorran remixa imagens e sons de arquivo, revisita o momento pensando e sentindo as presenças da multidão no espaço público, não só como como fios que atravessam as duas temporalidades e contextos, mas como forças políticas de movimento e transformação.

Vyy Reñoy, Semente da Terra (MS) – 2016 – Doc – 15min – Direção: Coletivo da ASCURI

A luta dos Kaiowa e Guarani da aldeia Teykue, município de Caarapó pela retomada do seu território tradicional é marcada por disputas de terra. Em junho de 2016, um novo ataque financiado por ruralistas resultou em mais um indígena morto e quatro feridos, inclusive uma criança de 10 anos. 90 cápsulas de balas foram encontradas na retomada e inúmeras marcas de tiros. Nenhum fazendeiro foi preso. Tudo isso acontece cinco dias após a visita do atual presidente Jair Bolsonaro, do PSC/RJ a Campo Grande no MS. Coincidência?

Figura 21 – Programa 2: Corpos em Transe e Colisões

Fonte: 20^a Goiânia Mostra Curtas Disponível em:

<https://goianiamostracurtas.com.br/20/web/html/index-36.html>.

Ambos os programas dialogam com as pesquisas acadêmicas de Kênia Freitas; podemos observar como o programa 2 se aproxima dos assuntos presentes em sua dissertação e tese. Como exemplo de uma curadoria mais propositiva, escolhemos essa mostra e especificamente o programa 1, composto por seis filmes, destacando dois curtas: a ficção *Brooklin* (Coletivo CineLeblon, 2019) de Minas Gerais, e o híbrido *Relatos tecnopobres* (João Batista Silva, 2019) de Goiás. A presença dos dois filmes em um mesmo programa chama atenção pelas semelhanças estéticas e narrativas que fortalecem ambos os filmes em unidade e conjunto. *Brooklin* é o filme que abre a sessão e *Relatos Tecnopobres* é o penúltimo. Abaixo, uma imagem de cada um dos curtas para ilustrar a aproximação estética que inclui a presença de um telefone como ferramenta de conexão entre rebeldes contra um Estado autoritário, revelando as afinidades dessas narrativas, resumidas nas sinopses a seguir:

Brooklin (Coletivo CineLeblon, 2019, 22min): Em um futuro próximo, os moradores do Brooklin são submetidos a um toque de recolher imposto pela Guarda do Estado Verdadeiro. Através de uma rádio clandestina, criada por um grupo de jovens insurgentes, um espaço de denúncia se abre. À medida que a popularidade das transmissões aumenta, as retaliações por parte do

Estado Verdadeiro começam. Uma caçada tem início. A ordem é derrubar os corpos que buscam se levantar.

Relatos Tecnopobres (João Batista Silva, 2019, 13min): Com a tomada do poder pelas grandes corporações aliadas aos militares e apoiados pela classe média em 2019, graves violações aos direitos humanos foram cometidas contra as populações tradicionais e periféricas visando sua extinção. Em 2035 os sobreviventes lutam pelo direito de viver e articulam uma revolução (Goiânia Mostra Curtas, 2021).



Figura 22 – Frames de *Brooklin/Relatos tecnopobres*

Fonte: Brooklin (2019) e Relatos... (2019).

O telefone coincidentemente também está presente na pesquisa acadêmica de Kênia, o celular como ferramenta que possibilita novas formas de fazer cinematográfico, uma câmera-mão. Essa curadoria pode ser considerada mais propositiva, pois, a partir do que já foi visto em diferentes contextos e processos, e não a partir de um edital de chamamento para inscrição e seleção, ela organiza uma certa coleção e propõe novas relações para os filmes.

Por sua vez, as mostras competitivas do mesmo evento tiveram um caráter mais seletivo, porque está implícito a necessidade de impor critérios de seleção para viabilizar um recorte em tempo hábil, que culmine principalmente em um panorama contemporâneo do que estava sendo feito naquele momento, sendo um dos critérios de seleção estabelecidos pelo edital que as obras tenham sido finalizadas nos anos de 2020 ou 2021. Ou seja, esses dois curtas de 2019 não poderiam estar presentes nas mostras competitivas daquele ano, mas que, devido a uma curadoria mais propositiva, os filmes independentes do ano são “resgatados” e postos em relação, visando a um potencial em conjunto, em uma coleção de curtas.

Os mesmos curtas estiveram presentes juntos em outros festivais, principalmente por serem do mesmo ano e atenderem ao critério de ano de finalização: para os eventos de 2019 (realização entre 2018 e 2019) e para os eventos de 2020 (realização entre 2019 e 2020). Nessas outras ocasiões, podemos exemplificar uma curadoria mais seletiva, por seguir critérios mais genéricos, menos propositivos. Ambos os filmes estiveram presentes na 23^a Mostra de Tiradentes, em 2020. *Brooklin* foi exibido na Mostra Foco Minas, na qual o critério regional se impõe e demonstra o caráter mais seletivo do que propositivo. Por sua vez, no caso de *Relatos tecnopobres*, ocorreu a mesma situação, mas o critério da Mostra Formação, em que o curta foi exibido, era de filmes feitos por estudantes, no caso João Batista Silva, como estudante do Instituto Federal de Goiás (IFG). A imagem a seguir apresenta a seleção de filmes, com os dois curtas destacados e os textos apresentando as mostras.

MOSTRA FOCO MINAS

- ANGELA, Marilia Nogueira (MG)
- AZAR, Gabriel Duarte (MG)
- BABI & ELVIS, Mariana Borges (MG)
- BROOKLIN, Coletiva [Cineleblon] (MG)
- DIZ QUE É VERDADE, Claryssa Almeida, Pedro Estrada (MG)
- ESTRANHO ANIMAL, Arthur B. Senra (MG)
- NOVE ÁGUAS, Gabriel Martins, Quilombo Marques (MG)
- SANTA, Marco Andrade (MG)

A Mostra Foco Minas tem como objetivo destacar e valorizar a produção de curtas-metragens mineiros, apontando as principais linhas de força estéticas e elementos motivadores da safra recente da produção do estado. Em duas sessões, teremos filmes que dialogam com as formas do cinema mundial e tratam de questões particulares ligadas aos centros urbanos e espaços rurais do estado. Na assinatura, cineastas já consagrados no Brasil e no exterior cotejam novos e novas realizadoras, tudo isso para traçar um panorama dos filmes feitos em Minas Gerais.

MOSTRA FORMAÇÃO

- A SÚSSIA, Lucrécia Dias (TO)
- ABRAÇO, Matheus Murucci (RJ)
- E NO RUMO DO MEU SANGUE, Gabriel Borges (PR)
- EU ESTOU VIVO, Maíra Campos, Michel Ramos (MG)
- NADA ALÉM DA NOITE, Rodrigo De Janeiro (RJ)
- RELATOS TECNOPOBRES, João Batista Silva (GO)
- REMOINHO, Tiago A. Neves (PB)
- SÁBADO NÃO É DIA DE IR EMBORA, Lúisa Giesteira (RJ)

As sessões Formação têm como objetivo mostrar filmes oriundos de escolas de cinema, de cursos universitários de Comunicação e Audiovisual ou de oficinas de fazer cinematográfico espalhadas pelo Brasil. Em duas sessões teremos filmes de diferentes escolas e universidades brasileiras (de estados como São Paulo, Rio Grande do Sul, Ceará e Minas Gerais, e até de Cuba) que testemunham a pujança da produção universitária brasileira e sua capacidade em dialogar com temas e formas do cinema brasileiro e mundial.

Figura 23 – Captura de tela: Mostra Foco Minas e Mostra Formação – 23^a Mostra de Cinema de Tiradentes

Fonte: Universo Produção

Os textos curoriais das duas mostras estão marcados por palavras de estima (*destacar, valorizar, safra recente e mostrar*) e de demarcação territorial e contextual demonstrando o principal critério para seleção e arranjo (*produção de curtas-metragens mineiros, produção do estado, oriundos de escolas de cinema, de cursos universitários de Comunicação e Audiovisual ou de oficinas de fazer cinematográfico*). A proposição nessas curadorias existe a partir de um critério mais genérico, comumente com o intuito de abarcar uma diversidade de filmes que dificilmente dialogam entre si e que possivelmente o único ponto em comum diz respeito ao ano ou local de realização.

Em outro festival, a 14^a edição do Visões Periféricas em 2021, os filmes de 2019 também foram selecionados e fizeram parte da mostra competitiva Fronteiras Imaginárias, voltada para filmes independentes de até 30 minutos produzidos em qualquer lugar do país. Nessas duas outras mostras nas quais os filmes foram selecionados, por mais que exista uma proposição ao se definir o conjunto de filmes e como serão exibidos, são resultados de gestos mais seletivos por estar mais atrelado ao edital que procura fazer um recorte relacionado à época, às condições ou à temática no prazo estipulado de produção do evento (abertura de edital para inscrição de filmes, processo seletivo e divulgação das obras selecionadas). A proposição passa a ser maior no âmbito do festival, seja por um tema específico para uma edição, seja como

característica de uma direção artística, editorial e fundante do evento, responsável por caracterizá-lo em meio aos outros festivais.

O trabalho de Kênia Freitas reflete sua trajetória, partindo principalmente da ideia da curadoria como um ato de proposição que intervém, pensando como maneira de revisitá a história clássica do cinema, buscando dar visibilidade a filmes e autores marginalizados, propondo novas leituras e desconstruindo narrativas hegemônicas. Kênia, em seus gestos mais seletivos – por exemplo, na Mostra de Diretoras Negras no Cinema Brasileiro –, apresenta um panorama que propõe reflexões a partir de um único critério de seleção dos filmes presentes na mostra (filmes feitos por diretoras negras), mesmo que mais seletiva é uma proposição que revisita e dá a ver autoras e filmes marginalizados na história.

No texto *Cinema negro brasileiro: uma potência de expansão infinita* presente no catálogo do 20º Festcurtas BH, Freitas (2018) observa uma mudança na produção cinematográfica negra recente, com filmes que partem da experiência negra sem necessariamente se relacionar com o olhar branco. Ela argumenta que esses filmes exploram “diversas possibilidades de vivências negras não essencializadas no mundo” (Freitas, 2018, p.163) e vislumbra um futuro para o cinema negro brasileiro que se afaste da necessidade de responder à antinegritude. Estando em contato com uma vasta produção de filmes, ela identifica filmes que se caracterizam por serem “autorreferentes, afirmativos (beirando e chegando ao celebratório em alguns casos) e proponentes de olhares não opositivos/responsivos” (Freitas, 2018, p.164). Kênia (2018) conclui que esses filmes apontam para “realizações artísticas negras plenas de si e em si, com vivências negras fanonianas de potências de expansão infinita”(Freitas, 2018, p.164).

Nas curadorias mais propositivas Kênia traz filmes do passado para dialogar com obras e discussões contemporâneas, intervindo no presente e contribuindo em fabulações de possíveis futuros; dessa maneira, percebemos as questões que circundam suas pesquisas acadêmicas, em que o cinema produz imagens e imaginários da realidade documental e fictícia. Suas práticas e seus trabalhos em mostras e festivais de cinema, além da sua atuação na sala do Dragão do Mar, ampliaram e ampliam seu repertório de visionamento de filmes, bem como o pensamento crítico sobre eles e nas maneiras em que se pode

montar e programar uma proposta curatorial, seja ela mais seletiva ou mais propositiva.

5.4 Carol Almeida

Ana Caroline de Almeida é graduada em Comunicação Social/Jornalismo nos anos 2000 pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Como explicado em entrevista para esta e outras pesquisas, até 2006, os cursos de cinema eram poucos, praticamente concentrados no Sudeste e Sul do Brasil, com destaque para a Universidade Federal Fluminense (UFF), a USP e a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Assim como outras pessoas entrevistadas para esta pesquisa, a ausência de cursos de cinema em outras regiões do país refletiu-se ao longo de vários anos em profissionais que trabalham com cinema vindos de outros cursos superiores – quando o fazem. Há mudança no cenário atual com a multiplicação de cursos de cinema e audiovisual espalhados pelo Brasil em faculdades particulares, universidades públicas e institutos federais.

Seu mestrado, também pela UFPE, foi dedicado à análise do Centro de Mídia Independente (CMI) e à mídia de ativismo. Apesar de não ser uma pesquisa relacionada ao cinema especificamente, a investigação de Carol Almeida traz elementos que refletem no seu trabalho curatorial e de pesquisas, pela relação entre meios de comunicação, realidade, política e sociedade, como poderemos ver mais adiante exemplificado no seu trabalho como curadora da Mostra de Cinema Árabe Feminino.

Conforme Carol Almeida (2024) explica, sua trajetória profissional relacionada ao cinema e às práticas curatoriais começa no jornalismo cultural, especificamente quando escrevia sobre filmes em um jornal diário (*o Jornal do Commercio*, na cidade de Recife) ao longo de dez anos. O cineasta e o crítico Kleber Mendonça Filho Jr. era o crítico de cinema desse jornal, e, quando Kleber não podia escrever em razão de outros compromissos, Carol era quem ocupava com seus textos os espaços do jornal dedicados ao cinema.

Em 1998, fez parte da equipe de programação da segunda edição do Festival Cine PE, que, segundo ela, foi sua primeira experiência com seleção de filmes em um festival. Ela conta sobre a experiência que tem relação à época

em que produção de filmes e acesso eram mais escassos, mas não tanto quanto antes do vídeo.

[...] eram fitas VHS que a gente ia para uma sala, assistia todo mundo junto, uns filmes louquíssimos assim; obviamente, na época, a gente não tinha produção e não tinha, sei lá, o acesso a equipamentos digitais como a gente tem hoje; então, eram outros tipos de filmes (Almeida, 2024).

Uma década depois, em 2009, Almeida mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como jornalista para o portal de internet *Terra* e a revista mensal *Monet*, da Editora Globo, voltada para clientes de TV por assinatura. Essas experiências proporcionaram a ela um tempo maior para trabalhar os textos, diferentemente da rotina de um jornal diário. Entre suas práticas profissionais na capital paulista, Carol participou da equipe de seleção de edital do Rumos Itaú Cultural.

Posteriormente, Almeida voltou para Recife, onde ingressou no doutorado em 2016, em Recife, no Programa de Pós-graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro, com o objetivo de desenvolver uma pesquisa que traz características de gestos curoriais, conforme ela explica em entrevista na dissertação de Renato Cabral de Oliveira:

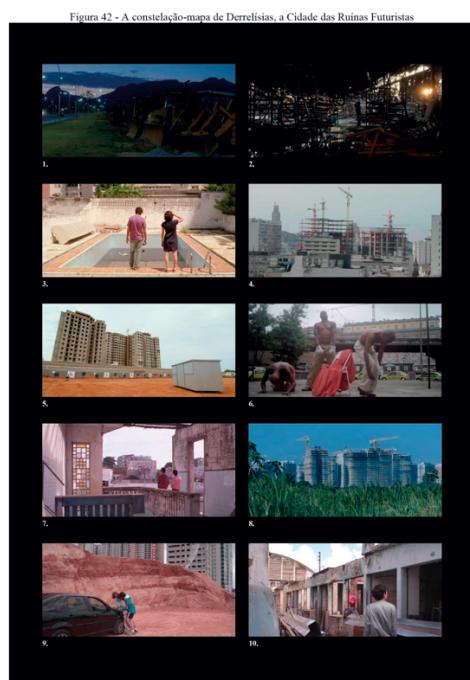
No meu doutorado, a grande força da tese não é exatamente o corpus em si, os filmes em particular, mas a metodologia que trago na tese. Que é uma aposta metodológica, de fazer, de colocar filmes que não teriam absolutamente nada em comum, mas a partir de alguns gestos que esses filmes trazem, eu consigo fazê-los se aproximarem. E, desses gestos, abro os filmes e aí faço uma aposta metodológica de criar algumas constelações de filmes a partir dessas intensidades que eles aglutinam (Almeida *apud* Oliveira, p. 144, 2023).

Em sua tese defendida em 2020, Almeida apresenta como forma de análise e comparação uma constelação de filmes, propondo relação entre eles. Semelhante aos atlas de Warburg, Carol monta as imagens dos filmes em uma “prancha” intitulada como “constelação-mapa” e nomes específicos para cada conjunto, como podemos observar nas figuras seguintes:

6 AGNIS – A CIDADE DO FOGO



7 DERRELÍSIAS – A CIDADE DAS RUÍNAS FUTURISTAS



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Figura 24 – Constelações-mapa de *Agnis, a cidade do fogo* e *Derrelísias, a cidade das ruínas futuristas*.

Fonte: Almeida (2020).

Esse gesto presente em sua pesquisa demonstra uma característica do fazer curatorial de filmes que, além de pensar a conexão entre os filmes, as semelhanças estéticas e as temáticas, é pensado também a ordem dos filmes na programação. As constelações propostas por Almeida em sua tese dão visibilidade à aproximação do trabalho curatorial da atividade de montagem, da coleção e de outras formas de inventariar, no nosso caso, de filmes.

Em meio ao doutorado, concluído em 2020, Carol passou a fazer parte da equipe de curadoria do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Cinema de Curitiba, a partir do ano de 2017, e permaneceu atuando na curadoria de curtas. Seu trabalho e pesquisa buscavam novas relações entre filmes e ilustravam semelhanças nos gestos de colecionadores, que procuram traçar subjetivamente relações entre objetos encontrados para compor uma coleção, bem como o trabalho de montagem, ao aproximar filmes por meio de elementos não tão evidentes. Almeida fez parte de júris de festivais, como o de Tiradentes, o Mostras de São Paulo, o FestCurtas BH e o Janela Internacional de Cinema, além de escrever sobre cinema no seu blog *Fora de Quadro*.

A atuação curatorial em festivais e mostras de cinema, associada a sua pesquisa no doutorado, promove reflexões e práticas no exercício de seleção e proposição de conjuntos de filmes que tensionam diálogos menos óbvios.

Que relações possíveis a gente consegue criar entre esses filmes? O que a gente quer dizer com cada uma dessas sessões que a gente elabora? Então, tinha muito a ver com essa aposta metodológica que eu estava fazendo durante a tese, de fazer, criar, enfim, possibilitar diálogos entre filmes que talvez não conversassem tão diretamente se a gente fosse juntar eles por parâmetros como temática, por parâmetros como autoria. Nada disso me interessava. Me interessava outras relações que esses filmes poderiam ter (Almeida *apud* Cabral de Oliveira, p. 144, 2023).

Os trabalhos curatoriais em festivais tendem a ser um pouco mais seletivos, por lidarem com prazos e critérios preestabelecidos em editais de chamamento de filmes, definindo um recorte temporal de dois anos para exibição de uma produção contemporânea, além de delimitar a duração máxima de filmes e outras características que, ao longo do processo de composição da grade de programação, se impõem para chegar a uma seleção final conforme limitação de dias, salas e horários disponíveis. Entretanto, no caso do Olhar de Cinema, outras mostras de características mais propositivas aparecem na programação; por exemplo, nas mostras Olhares Clássicos, Foco e Olhar Retrospectivo, destacando filmes mais antigos e cinematografias, além de outras proposições, como na mostra Novos Olhares e na montagem da grade de programação das sessões de curtas e atividades formativas, como seminário e debates.

Em entrevista para esta pesquisa, Carol Almeida (2024) aponta que o gesto de curadoria tem a ver com buscar e estar aberto para o que não está em evidência. Almeida utiliza a metáfora do sismógrafo para ilustrar a sensibilidade que a curadora precisa ter em relação ao mundo. Assim como o instrumento capta vibrações imperceptíveis ao ouvido humano, a curadora precisa estar atenta aos “tremores” sociais, às tendências emergentes e às inquietações latentes que se manifestam na produção cinematográfica.

Aprofundando a relação entre curadoria e cinema, ela traça um paralelo com a montagem eisensteiniana, que utiliza a justaposição de imagens para gerar choques e provocar reflexão. Da mesma forma, a curadora pode criar constelações de filmes que, em seu atrito e confronto, geram novas camadas de significado e questionamento. Para contribuir nessas percepções, ela demonstra

a necessidade de ampliar os horizontes de atenção quando se trabalha com curadoria, e, para isso, é preciso:

[...] um gesto de procurar ver aquilo que você nunca viu na vida, que você de outra forma nunca veria. Então, acho que para mim é um exercício muito de começar – assim, para você começar a pensar em trabalhar efetivamente com curadoria, você tem que necessariamente ter esse desejo de buscar por aquilo que não vai chegar fácil na tua mão, de sair desse ambiente, do conforto, da imagem que chega para você de bandeja (Almeida, 2024).

Nesse sentido, para ilustrar sua trajetória, criamos uma constelação que faz referência à ideia de reverberação em ondas após impactos, além de referenciar a ideia de ondas de transmissão presente no símbolo do Centro de Mídia Independente, objeto de estudo de mestrado de Carol Almeida. A constelação faz alusão à ideia trazida em entrevista para esta pesquisa, de que o trabalho de curadoria funciona como um sismógrafo que percebe e escreve sobre os movimentos – “abalo sísmicos” – presentes. Essa figura ilustra o impacto das experiências profissionais e acadêmicas de Almeida, nas quais os pontos mais centrais reverberam em diferentes direções, em movimento circular e centrífugo.

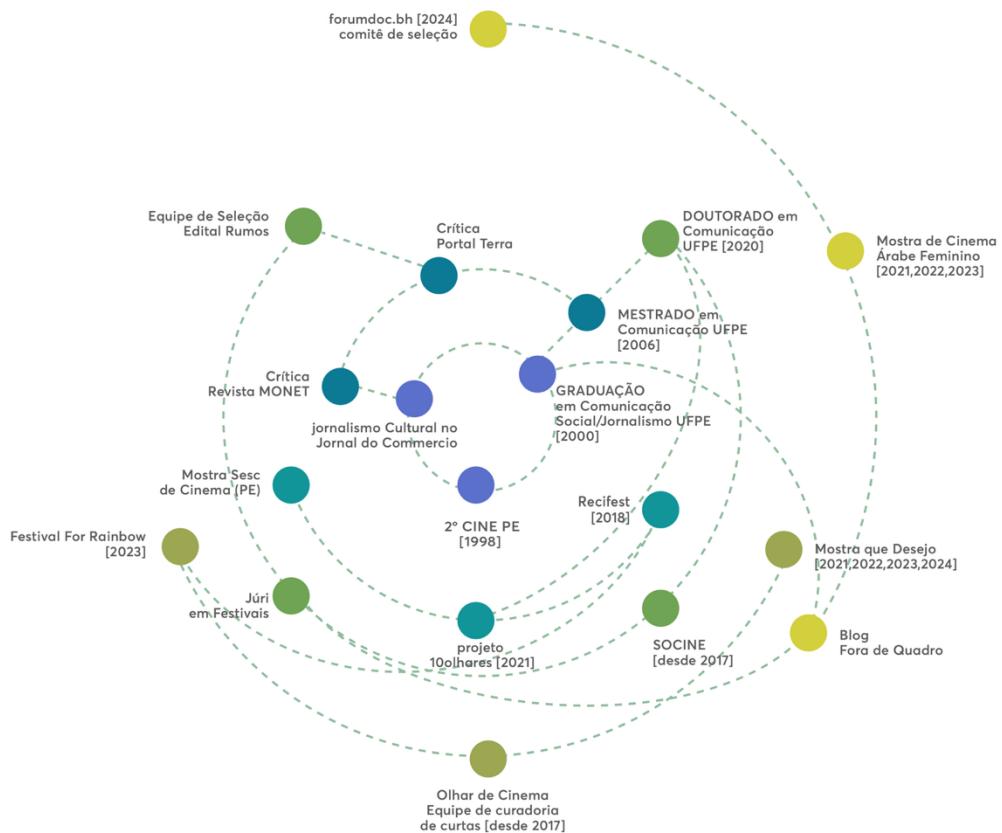


Figura 25 – Constelação de trajetória curatorial de Carol Almeida

Em sua constelação, aproximamos e conectamos experiências que se assemelham, mas evidenciando que as conexões existem mesmo que distantes, tendo-se em vista o universo no qual os trabalhos se encontram, relacionados à cultura e, especificamente, ao cinema. Almeida (2024) enfatiza a importância da formação teórica para a curadoria; especialmente, o estudo da história do cinema e das gramáticas visuais que moldam a percepção do público. Ela argumenta que o conhecimento profundo do cinema é essencial para o curador fazer escolhas conscientes e proponha percursos significativos. A própria trajetória de Carol Almeida, que passa pelo jornalismo cultural, pela crítica cinematográfica e pela pesquisa acadêmica, demonstra a diversidade de caminhos que podem levar à curadoria. Essa multiplicidade de experiências enriquece a prática curatorial, permitindo que a curadora conecte ideias e imagens a partir de diferentes contextos e perspectivas.

Conforme falas de Almeida sobre seus trabalhos em festivais, aparece o que caracterizamos como curadoria mais seletiva, e, em específico, vemos na Mostra de Cinema Árabe Feminino um gesto mais propositivo, por buscar pelos

filmes e pelas relações que constroem a programação, conforme explica Carol Almeida:

[...] na Mostra de Cinema Árabe Feminino, o gesto é muito contrário: não tem inscrição na Mostra de Cinema Árabe Feminino, a gente vai atrás dos filmes. E é quando a gente vai atrás dos filmes, é isso. Assim, por exemplo, esse ano foi uma decisão de nós três da curadoria, era óbvio que a gente tinha que dar um foco para a Palestina. A gente sempre teve muitos filmes palestinos, mas esse ano, sobretudo, a gente tinha que concentrar todas as nossas energias em fazer com que os debates girassem em torno da questão palestina. Então, a gente saiu atrás de clássicos que nunca foram exibidos, filmes dos anos 70, filmes dos anos 80, 90, tentando fazer girar. Então, a gente vai atrás dos filmes; tem um processo também de busca, de coisas recentes ou de coisas de décadas passadas, enfim (Almeida, 2024).

Essa busca se assemelha aos objetivos de uma colecionadora que necessita encontrar o que completa sua coleção, seja um objeto antigo ou atual, mas que, para aquela pessoa que o busca, é algo precioso. No website da mostra, o texto de apresentação da quarta edição, que ocorreu em 2024, explicita o posicionamento curatorial mais propositivo nos critérios de seleção e objetivos do projeto:

A Mostra de Cinema Árabe Feminino, desde sua primeira edição em 2019, tem como objetivo buscar e ampliar o acesso a obras cinematográficas dirigidas por mulheres árabes, residentes no mundo árabe ou em diáspora.

A curadoria, realizada pelas brasileiras Analu Bambirra e Carol Almeida e pela egípcia Alia Ayman, visa filmes com linguagens artísticas e narrativas não-hegemônicas. Direcionamos nosso olhar para filmes não-hegemônicos, filmes narrativos, documentais e experimentais, trabalhando para revelar ao público essa pluralidade de linguagens e formatos. Ao propor esse recorte, queremos tanto romper com a ideia de “mulher oprimida”, como a presunção de uma região sem cultura filmica. Mais que isso: almejamos colocar as diretoras no centro do debate: seus contextos de produção e suas propostas estéticas.

Para a quarta edição, em 2024, refletimos sobre o papel do cinema em tempos de um genocídio hipervisível do povo palestino. Talvez seja redundante frisar que esta é uma edição excepcional, dado que esta é a primeira vez que trabalhamos neste evento em meio a um processo tão evidente de limpeza étnica. Enquanto a população palestina é diariamente massacrada pelas forças de ocupação israelense, qual é o papel dos festivais de cinema? Será que eles têm um papel?

Enquanto oscilamos entre dor, desespero, determinação e raiva, ao mesmo tempo em que acompanhamos o povo palestino recusar-se a desistir contra todas as probabilidades, sabemos que não podemos permanecer em silêncio. Ficar em silêncio é ser cúmplice.

Nossa mostra se junta à PABCI [Campanha Palestina para o Boicote Acadêmico e Cultural de Israel] e esperamos que colegas de festivais de cinema, de espaços artísticos e de instituições culturais façam o mesmo. O boicote funciona e é, com toda a honestidade, o mínimo que podemos fazer como artistas e profissionais da cultura. Para mais informações, siga também o Movimento BDS (Boicote,

Desinvestimento e Sanções a Israel): <https://linktr.ee/bdsbrasil> (Mostra de Cinema Árabe Feminino, 2024).

Além de destacar o foco de filmes com direção de mulheres, a mostra traz um recorte “árabe” também como critério de seleção. A proposição, além dos parâmetros que direcionam o processo curatorial, traz também atenção a partir de posicionamentos políticos, éticos, estéticos e narrativos, conforme o texto e a apresentação da quarta edição.

No catálogo da edição de 2024 da Mostra de Cinema Árabe Feminino, as organizadoras e as curadoras inserem informações sobre os filmes e suas realizadoras. A mostra contou com 27 filmes de diferentes nacionalidades, cineastas, duração e anos de produção, apresentando uma variedade de subjetividades em que a conexão entre os filmes se dá em alguns pontos de encontro na história que se assemelham em alguns casos, como na presença de guerras que circundam a realidade e o contexto dos filmes.

A seguir, duas figuras retiradas do catálogo, em que é possível encontrar dois filmes libaneses com 13 anos de distância e diferentes cineastas, compartilham de reflexões sobre crescer em um país onde a guerra também está presente nas histórias. Para além dos pontos em comum, cada filme traz diferentes formas de narrar uma história, e a presença deles em uma mesma mostra promove novas relações que se estendem com outros filmes, seja por temática, seja por estética.



Figura 26 – Duas páginas do catálogo da 4^a Mostra de Cinema Árabe Feminino: filmes de 1998 e 1985

Os dois filmes, programados em dias e horários diferentes, falam sobre crescer em determinados contextos marcados por conflitos armados, *Crianças de Shatila* (1998), de Mai Masri, tem como dispositivo as câmeras digitais utilizadas pelas crianças palestinas Issa e Farah para conduzirem o registro de histórias que atravessam suas vidas, que eles mesmo narram, no contexto de um campo de refugiados. Por sua vez, a ficção *Uma vida suspensa* (1985), dirigida por Jocelyne Saab, conta a história de Samar, com desafios diários de uma vida nômade em contexto de guerra e o vislumbre por um amor semelhante às comédias românticas egípcias que assiste. A aproximação temática de contexto libanês conecta os filmes; já a experimentação de linguagem presente no filme de Mai Masri conversa com outros filmes presentes na mostra, como em dois curtas da realizadora Razan AlSalah, que esteve presente na mostra no CCBB do Rio de Janeiro para realizar a *masterclass* Imagens do Mundo Colonial e a Estética do retorno à Palestina. Seus dois curtas exemplificam seu trabalho que “investiga a estética material da des/aparição de lugares e pessoas em mundos de imagens coloniais. Seu trabalho é reconhecido internacionalmente, tendo participado de numerosas exposições, e em galerias de arte, incluindo Art of the Real, Prismatic Image, e a exposição de fotografia de Razan AlSalah no Museu Nacional, Sharjah Film Forum, IZK Institute for Contemporary Art e Esplanade Museum. AlSalah co-dirige o Feminist Media Studio com Krisztina László e é professora de cinema e mídia no Departamento de Estudos de Comunicação da Concordia University”.



Figura 27 – Duas páginas do catálogo da 4^a Mostra de Cinema Árabe Feminino: filmes de Razan AlSalah

A mostra, assim como outras realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil, ofertou, além da *masterclass*, mesas redondas com as curadoras e as pessoas convidadas para discutirem a curadoria de filmes e outras temáticas relacionadas à programação. Carol Almeida explica um pouco sobre o processo de escolhas a partir da intenção de efeito de uma sessão no trabalho de selecionar e propor.

[...] tem coisas muito delicadas, a gente tem filmes muito fortes que exigem um debate, porque, se a gente joga aquilo ali sem conversar sobre aquilo, corre o risco de as pessoas saírem falando coisas absurdas. Então, é isso: vai trazer imagens que falam de violência ou que de alguma forma tragam a violência dentro da própria imagem; eu acho que você tem que ter uma responsabilidade ética com algumas situações. Não estou dizendo que, para toda imagem violenta, você precisa explicar. Não, não é isso, não. Mas acho que precisa ter uma responsabilidade de conversar sobre aquilo, de deixar as pessoas processarem, colocarem suas inquietações. É isso que falo quando falo de cuidado (Almeida, 2024).

Para Carol, a curadoria deve estar profundamente conectada com o mundo e atenta às suas urgências. É fundamental considerar o território e o público para o qual a curadoria se destina, adaptando as escolhas e os debates para a conversa ser relevante e significativa.

O catálogo contou também com textos de Carla Italiano e Amaranta César, curadoras de outros festivais e mostras, reafirmando o papel propositivo dessa mostra de promover reflexões a partir dos filmes, da relação entre eles e seus contextos. De acordo com Amaranta César, no texto publicado no catálogo:

No que diz respeito aos curadores, acho que o melhor que se pode fazer é articular a especificidade inventiva e formal das imagens com os atravessamentos históricos que articulam uma ampla e transtemporal teia de vozes, testemunhos, falas e dão conta de uma resistência pela humanidade. Isto significa entender a curadoria em cinema não apenas como seleção e exibição de filmes, mas como um princípio articulador dos filmes em relação à história e à vida. A curadoria seria capaz, assim, de retirar as imagens de impasses improdutivos e apostar que dar a ver é também escutar, agir e intervir (César, Amaranta *apud* Mostra de Cinema Árabe Feminino, 2024, p. 65)

Esse entendimento em relação à curadoria reforça as características de seleção e proposição no trabalho curatorial e de programação. Essa intenção de escutar, agir e intervir também está nos gestos curoriais de Carol Almeida, que se propõe a pensar os filmes em relação à história e à vida, em seu contexto e suas relações. Para Carol, o trabalho curatorial é uma prática de estar

presencialmente com as pessoas e de conversar com elas, compartilhar percepções.

Almeida (2024) refuta a ideia de cura como mera solução para problemas, aproximando-se da etimologia da palavra para conceituar a curadoria como um processo constante de cuidado. Esse cuidado se manifesta na seleção cuidadosa dos filmes, na atenção à relação entre as obras e o público, na escolha de debatedores que enriqueçam a conversa e na própria organização da exibição. Para ela, curadoria não se trata de encontrar respostas, mas sim de formular as perguntas certas e conduzir o público a uma reflexão mais profunda.

Em um mundo cada vez mais dominado por algoritmos e bolhas de consumo, Carol Almeida (2024) defende a curadoria como uma ferramenta de ruptura e provocação. Ela incentiva a busca por filmes e imagens que não chegariam ao público por meios convencionais, desafiando a lógica da visibilidade e da validação preestabelecidas. A curadoria, nesse sentido, assume o papel de uma experiência anti-algorítmica, com a finalidade de romper com a homogeneização do gosto e apresentar ao público novas possibilidades de experiência estética e reflexão crítica.

A curadoria como ferramenta de ruptura e provocação dá-se também na aproximação de imagens que, ao mesmo tempo, são semelhantes e diferentes, que funcionam como em uma coleção que une objetos da mesma espécie ou de atributos parecidos. Sobre a aproximação de gestos curatoriais aos de colecionadores, Carol exemplifica com os dois filmes ilustrados a seguir: *O Descobrimento do Brasil* (1936), dirigido por Humberto Mauro, e *Bicicletas de Nhanderú* (2011), dirigido por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy.



Figura 28 – Captura de tela dos filmes *O descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro, e *Bicicletas de Nhanderú* (2011), de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy

Fonte: O descobrimento... (1936) e Bicicletas... (2011).

Para falar da ideia de cinema brasileiro, Carol Almeida recorre a imagens com gestos parecidos de filmes bastante diferentes, para, no gesto de aproximá-los, aprofundar em discussões sobre os contextos e as propostas formais dos filmes. Ela discorre sobre as possibilidades a partir desse encontro entre filmes diferentes e distantes, mas que colocados em relação produzem novas reflexões:

[...] eu vou dar um exemplo aqui de coleções que eu faço. Gosto muito de dar uma aula sobre cinema brasileiro usando duas imagens que, para mim, falam muito sobre essa historiografia do cinema. A primeira de um clássico do Humberto Mauro, o *Descobrimento do Brasil* [...] e aí tem uma cena no final do *Descobrimento do Brasil* que é a famosa encenação da primeira missa. Então, tem aquela imagem, enfim, de vários indígenas segurando uma cruz de madeira pesada e tem um contra-plongée lindíssimo, toda aquela ópera do descobrimento, entre aspas, do país e tal. E, formalmente, é tudo muito monumental nesse filme. Aí gosto de usar essa cena desses corpos segurando essa cruz, esse pedaço de madeira, com outra imagem que é uma sequência do *Bicicletas de Nhanderú*, do Ariel Ortega e da Patrícia Ferreira Pará Yxapy, que é uma sequência em que têm corpos indígenas segurando uma tora de madeira sobre os ombros, mas aí a imagem já é completamente diferente: é uma câmera andando para trás no ombro, e, com esse pedaço de madeira, eles vão construir uma casa de reza Guarani.

Têm duas histórias aí, têm dois Brasis e têm duas construções de Brasis, inclusive construções simbólicas de Brasis: uma que se deu como uma história oficial do nosso país – que foi colocada no contexto da era Getúlio Vargas como um cinema pedagógico que ensinaria ao Brasil o que é o Brasil – e outro país, que é o país, enfim, dessa aldeia em que a gente sequer sabe o que significa uma casa de reza. [...] E eu gosto muito de tentar trazer, por exemplo, a imagem do Humberto Mauro para perto dessa imagem Guarani, para a gente tensionar, sabe? Assim, eu não estou querendo com isso negar o cinema de Humberto Mauro, muito pelo contrário; eu acho que a gente consegue potencializar isso que foi produzido lá atrás, colocando isso em atrito com o que foi feito em 2011, muitos anos depois. Então, eu gosto dessa ideia de colocar as coisas em atrito pensando nisso (Almeida, 2024).

Com esse exemplo, podemos perceber que os gestos mais propositivos permeiam o trabalho curatorial de Carol Almeida, entendendo que os trabalhos mais seletivos estão relacionados a dar conta de filmes inscritos e estabelecer critérios de seleção. Dessa maneira, os critérios podem ser também propositivos, como demonstrado em sua tese de doutorado, na curadoria da Mostra Árabe de Cinema Feminino e nos trabalhos coletivos de curadoria em diferentes festivais e mostras, revelando gestos propositivos em maior ou menor grau.

5.5 Eduardo Valente

Eduardo Novelli Valente formou-se em Cinema pela Universidade Federal Fluminense nos anos 2000, com período de um semestre pela Bard College em Nova Iorque. Possui mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual pela Universidade de São Paulo, com dissertação intitulada *Cinema universitário: trajetórias em desenvolvimento: os filmes e o curso de cinema da ECA-SP nos anos 90*, defendida em 2005. Também tem doutorado, defendido em 2023 em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense, com a tese *Uma outra vanguarda francesa: O CNC, a Unifrance e 70 anos de políticas para manter o cinema francês relevante no cenário mundial do audiovisual*.

Em sua tese, Valente (2023), além de investigar as políticas francesas de promoção do cinema feito naquele país, oferece uma análise aprofundada do papel dos festivais de cinema como ferramentas de política pública para a internacionalização do cinema. Utilizando o caso da França e sua atuação no Brasil, ele demonstra como os festivais podem ser utilizados para moldar a percepção do cinema de um país, promovendo sua circulação e sua legitimação no mercado internacional, especialmente para cinemas não hegemônicos.

Na pesquisa, ele aponta a curadoria e a programação dos festivais como elementos cruciais na construção da imagem de um cinema nacional, destacando como a seleção de filmes, a organização das mostras e os discursos produzidos pelos festivais contribuem para a formação de um cânone cinematográfico e para a difusão de determinado imaginário sobre o cinema de um país. Discutindo a complexidade do conceito de “cinema nacional”, Valente explora as diferentes perspectivas teóricas e as implicações práticas dessa categorização, argumentando que, apesar das dificuldades em definir o que constitui um cinema nacional, essa categoria ainda é relevante para entender o funcionamento da indústria cinematográfica e as políticas de internacionalização.

Em sua entrevista para a série *Percursos Curoriais* (2021), Eduardo Valente conta que iniciou sua trajetória no cinema na adolescência como cinéfilo, frequentando salas de cinema e assistindo filmes em VHS. Seu interesse pela área intensificou-se ao entrar no curso de cinema da UFF em 1995; um dos poucos cursos existentes no país na época, um período em que a produção

cinematográfica brasileira ainda sofria os efeitos do governo Collor e o acesso à produção de filmes era limitado. De acordo com Valente, foi a disciplina Teoria e Linguagem Cinematográfica, ministrada pelo professor João Luiz Vieira, fundamental para a descoberta de seu interesse pela crítica. Por meio dos exercícios propostos na matéria, ele percebeu que a crítica cinematográfica era uma forma de expressão que o atraía e o motivou a escrever sobre filmes.

De 1996 a 2003, Eduardo Valente foi um dos coordenadores do Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU) e, por indicação de colegas da UFF, atuou como assistente no Festival Curta Cinema, no Rio de Janeiro. Em 2001, fez parte da curadoria da mostra Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões, organizada em parceria com o professor João Luiz Vieira e o crítico de cinema Ruy Gardnier. Também coordenou, em 2001 e 2002, a programação brasileira Première Brasil do Festival do Rio. Entre 1999 e 2005, Valente editou e escreveu textos críticos na revista de cinema *Contracampo*; em 2006, fundou a revista virtual *Cinética*, por onde atuou como editor e redator até o ano de 2011. Além disso, publicou textos críticos nos jornais *Folha de S. Paulo*, *Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, atuando também como professor em diferentes eventos e espaços.

O contato com a curadoria também se deu a partir da crítica e de sua participação em festivais de cinema, como crítico e cineasta. Eduardo Valente dirigiu os curtas *Um sol alaranjado* (2001), *Castanho* (2002) e *O monstro* (2005), assim como o longa-metragem *No meu lugar* (2009). Sua trajetória é dedicada de maneira extensa ao cinema, e nesta pesquisa destacamos sua atuação no campo da programação e da curadoria, bem como seu envolvimento com festivais e mostras de cinema.

No momento desta pesquisa, Valente permanece desde 2017 como delegado para o Brasil do Festival de Berlim e membro da equipe de programação do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Cinema de Curitiba, trabalho iniciado também em 2017. Essas experiências, de acordo com ele, o levaram a descobrir que se sentia mais realizado trabalhando em festivais de cinema do que em qualquer outra atividade. Em sua trajetória, percebemos sua dedicação crescente a trabalhos relacionados a festivais, tendo atuado em outros eventos como a Mostra de Tiradentes, o Cine Ceará, o Guarnicê de

Cinema e o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro,¹⁸ no qual está como diretor artístico.

Fundou em 2009 a Semana dos Realizadores, festival dedicado ao cinema brasileiro contemporâneo, realizado no Rio de Janeiro. Foi coordenador e curador deste nos anos de 2009 e 2010, até ingressar na gestão pública como assessor internacional da Anacine, entre junho de 2011 e junho de 2016. Trabalho que contribui para uma visão ampla sobre o papel dos festivais, da curadoria, da programação e da distribuição de filmes. Após sua atuação na Ancine, Eduardo Valente participou de alguns projetos como consultor nas áreas de roteiro, montagem e planejamento de carreira internacional para diferentes filmes. Essas experiências se conectam com a seguinte atuação de Valente como delegado para o Brasil do Festival de Berlim e com o objeto de pesquisa de sua tese de doutorado.

Em sua trajetória, é possível observar mudanças constantes que apontam diferentes atuações que se conectam e se reorganizam conforme o período, e que se transformam de maneira constante, principalmente em trabalhos realizados em equipe. Por isso, para ilustrar sua trajetória, optamos por conectar algumas de suas experiências e práticas em uma constelação que forma um caleidoscópio, ilustrando também as variações possíveis que acontecem quando se muda o evento, o contexto, a equipe e sua função, mas, como o caleidoscópio, partem dos mesmos elementos, que em nosso gesto podemos ressaltar os filmes, a crítica, a política e o trabalho em festivais.

¹⁸ Eduardo Valente, até a escrita desta pesquisa, foi responsável pela direção artística do Festival de Brasília em quatro edições, nos anos de 2016, 2017, 2018, 2024 e 2025, indicado para continuar em 2026.

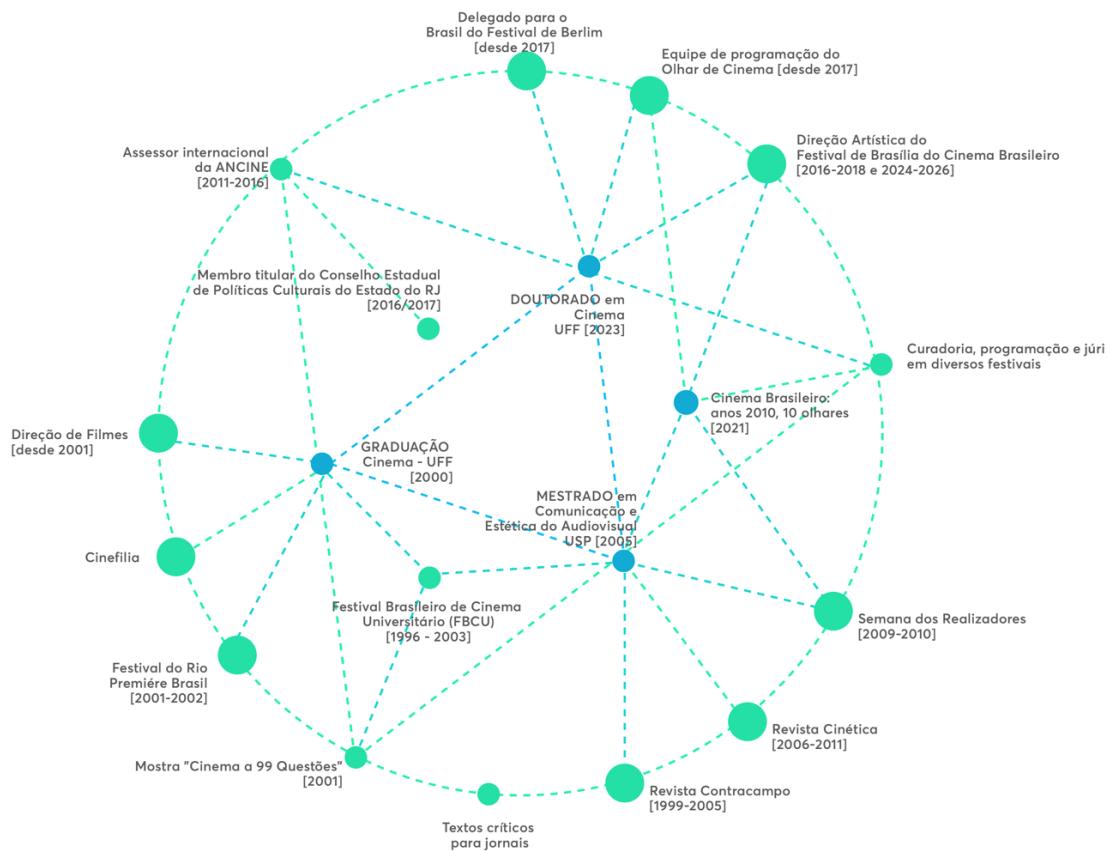


Figura 29 – Constelação de trajetória curatorial de Eduardo Valente

Para esta pesquisa, como gesto relacionado ao trabalho seleção e proposição em festivais e mostras, destacamos o projeto Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 Olhares, com duas edições anteriores.¹⁹ Esse programa foi realizado em ambiente virtual, durante o período da pandemia do coronavírus em 2021, em que Valente convida outros curadores para proporem dez programas *online* contendo curtas e longas.

¹⁹ Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 Questões, realizada em março de 2001 no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, e Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões, realizada nos CCBBs do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 2011.



Figura 30 – Cinema Brasileiro: anos 2010, 10 olhares. Banner digital.

Fonte: 10 Olhares. Disponível em: <https://www.10olhares.com/>.

Para apresentar essa mostra, Eduardo Valente escreve um texto, disponível no site,²⁰ contextualizando sua realização no período pandêmico, e haja conjuntura que prejudique o cinema tanto com o fechamento do funcionamento de salas de cinema, quanto nas dificuldades que as produções enfrentavam, além do enfraquecimento do setor no Brasil e da ineficiência do governo da época. Esse texto reitera o que foi apresentado nessa pesquisa não apenas em relação à importância da contextualização da produção de filmes, mas também para destacar o gesto mais propositivo na criação de um evento.

Valente aponta como um dos propósitos da mostra a importância de combater as dificuldades de 2021, reavivando as memórias entre os anos 2011 e 2020, período em que houve um grande desenvolvimento para o cinema brasileiro.

Isso porque, na primeira parte da década, a consolidação das políticas públicas que começaram a se desenhar na década anterior atinge o seu auge como processo, e, com a aprovação da Lei 12485 (a “lei da TV a cabo”), vemos a ferramenta fundamental do Fundo Setorial do Audiovisual atingir montantes inéditos de investimento na cadeia do audiovisual de uma forma ampla, indo da produção à distribuição, passando pelo desenvolvimento com a criação dos inéditos núcleos criativos, e com o aumento da prática da coprodução internacional. No entanto, não apenas se produziu cinema em quantidade inédita: com a chegada dos chamados arranjos regionais à estrutura do fomento público, efetivamente se permitiu que determinados Estados e localidades brasileiras tivessem muitas vezes seus primeiros editais audiovisuais na história, assegurando-se assim que esses números de produção não se limitassem aos mesmos centros produtores e atores econômicos. Se produziu cinema brasileiro literalmente de Norte a Sul e de Leste a Oeste na última década (Valente apud 10olhares, 2021).

²⁰ Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Acesso em: 5 jan. 2025.

Essa apresentação serve também para refletir sobre o efeito de políticas públicas que consequentemente impactaram também na necessidade do aumento de pessoas atuando na curadoria, para dar conta da elevação na produção de filmes, exemplificado nesse projeto que apresenta, por meio dos vários olhares curoriais, a diversidade cinematográfica brasileira. Na mostra Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 Olhares, um coletivo e nove profissionais, que atuam na curadoria de cinema, selecionaram e propuseram um conjunto de filmes.

A equipe curatorial da mostra foi composta por: *cachoeiradoc* (como coletivo); Carol Almeida; Cléber Eduardo; Erly Vieira Jr.; Heitor Augusto; Janaína Oliveira; Kênia Freitas; Leonardo Bomfim; Pedro Azevedo; e Rafael Parrode. Além da equipe curatorial, outras pessoas que operam em trabalhos no cinema (crítica, curadoria, programação, realização etc.) estiveram presentes participando de conversas relacionadas a cada programa curatorial, são elas: Adriana Azevedo; Alessandra Brandão; Beatriz Furtado; Camila Vieira; Carla Italiano; Fábio Andrade; Fabio Rodrigues Filho; Francis Vogner; Hélio Menezes; Hernani Heffner; Ingá Maria; Luís Fernando Moura; Marcelo Ikeda; Marcelo Ribeiro; Maria Bogado; Patrícia Mourão; Pedro Henrique Ferreira; Ramayana Lira de Sousa; Tatiana Carvalho Costa; e Vinicius Ribeiro.

A exibição dos filmes aconteceu via plataforma digital Belas Artes à La Carte, entre 22 e 30 de abril de 2021, e as conversas ocorreram no canal de YouTube da produtora CUP Filmes,²¹ responsável pela produção da mostra. Podemos observar que as outras quatro pessoas analisadas para esta pesquisa fizeram parte desse projeto: Carla Italiano, Carol Almeida, Kênia Freitas e Rafael Parrode. Carla Italiano participou da conversa do programa proposto por Heitor Augusto, intitulado O corpo, Novamente: Notas sobre a Terra Brasilis, em que o curador selecionou quatro longas e quatro curtas. Em cada programa da mostra, foi disponibilizado um texto discursando sobre os filmes e o programa, além de possibilitar o acesso às informações dos filmes. Carol Almeida fez parte da equipe de curadoria propondo o programa A Cidade e as Brechas Ocupadas, também com quatro longas e quatro curtas.

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/@cupfilmes5019>>. Acesso em: 5 jan. 2025.

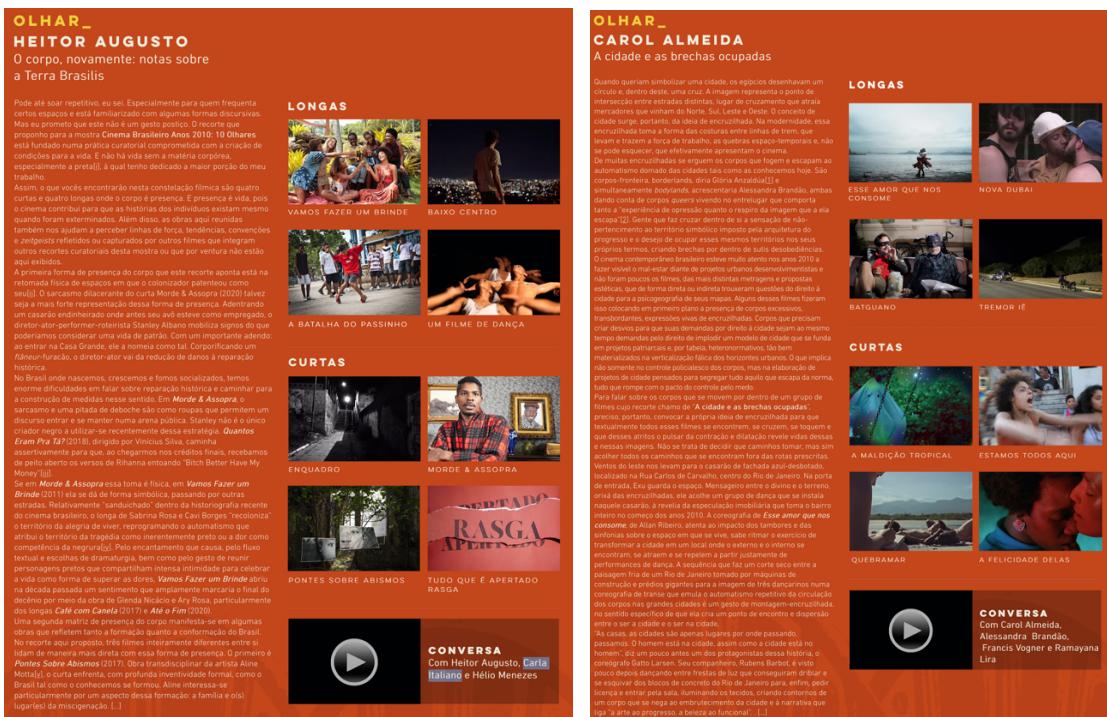


Figura 30 – Olhar Heitor Augusto e Olhar Carol Almeida

Fonte: 10 Olhares. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhares>.

Kênia Freitas propôs Movimentos Fabulares, com quatro longas e quatro curtas, e Rafael Parrode apresenta cinco longas no programa *Desvios do Contemporâneo*.



Figura 31 – Olhar Kênia Freitas e Olhar Rafael Parrode

Fonte: 10 Olhares. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhares>.

É possível realçar o reflexo das trajetórias apresentadas nesta pesquisa na seleção e na proposição dos que fizeram parte da equipe de curadoria. Dessa forma, revela-se a necessidade de espaços de debate e pensamento crítico para refletir sobre filmes e curadoria, ampliando as discussões sobre as seleções e as proposições da equipe curatorial, além da análise dos filmes e a relação entre eles. A participação de Carla Italiano na conversa do programa de Heitor Augusto, que apresentou filmes que discutem o negro no cinema, dialoga com a trajetória de Italiano, que demonstra estar atenta aos sujeitos nos filmes, presentes nas imagens e na realização.

Kênia Freitas propôs Movimentos Fabulares, um gesto curatorial que traz influências de seus outros trabalhos curatoriais, como a mostra e a pesquisa relacionada ao Afrofuturismo e a Mostra Diretoras Negras no Cinema Negro, mas que insere novos filmes e outros sujeitos que dialogam com a fabulação pelo cinema. Em *Desvios do Contemporâneo*, Parrode mantém o interesse pelo cinema experimental e pelas características presentes em mostras curadas por ele, com filmes que experimentam a linguagem e os temas, apresentando uma diversidade em cinco filmes de propostas formais muito diferentes. Carol Almeida selecionou filmes que dialogam também com sua pesquisa de doutorado em torno da relação dos filmes e protagonistas com a cidade e o direito a ela e a performatividade nos espaços, além da presença de outros traços curoriais de Almeida, relacionados a experiências anteriores na curadoria de curtas em que aproxima filmes diferentes gerando novos tremores que ocupam as “brechas” existentes.

Algo interessante para observar-se, presente no catálogo dessa mostra, é a listagem de filmes premiados entre 2011 e 2020 como melhor longa-metragem pelo júri oficial nos “principais festivais brasileiros”, sendo os eventos: Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, Festival do Rio, É tudo verdade, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Festival de Cinema de Gramado, Mostra de Cinema de Tiradentes e os vencedores pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), revelando uma legitimidade de três festivais, sendo Brasília e Gramado os mais antigos e contínuos do país, e a *Mostra de Tiradentes* destacando o que foi investigado por Adriano Garrett (2020) em sua dissertação de mestrado em que aponta a relevância do festival por meio da mudança curatorial, quando Cléber Eduardo (incluindo Eduardo Valente na

equipe de curtas) e as equipes curatoriais seguintes tornaram os gestos curatoriais mais propositivos com mostras bem definidas, que revelam alguns critérios de seleção, por exemplo, na Mostra Aurora, na qual é direcionada a cineastas iniciantes até o terceiro longa.

Além disso, no catálogo, são listados os filmes enviados ao Oscar como representantes do Brasil ou em outras categorias, bem como a presença e as premiações de filmes brasileiros nos principais festivais internacionais. Esses dados apresentados no catálogo representam também a importância da curadoria nos festivais como um lugar de legitimação histórica, mas que, apesar da seleção já representar uma inscrição na história do cinema, podemos observar que o prêmio se torna a seleção da seleção, a legitimação da legitimação e, de certa maneira, é um gesto ainda mais propositivo porque restringe o destaque, gerando um ponto de referência de determinado momento histórico da cinematografia.



Figura 32 – Principais premiações do cinema brasileiro: 2011-2020

Fonte: 10 Olhares (2021, p. 116-117).

Mas não quer dizer que esse destaque é definitivo e permanente apenas pela legitimação de prêmios, uma vez que alguns dos cânones do cinema – filmes e cineastas – não contam com grandes premiações e se destacaram por outros gestos, que vão da crítica a curadorias futuras que destacam o filme.

Eduardo Valente, em algumas de suas entrevistas, apresenta-se mais como programador, por considerar um trabalho mais prático e focado na seleção de filmes a partir de um montante dado. Por isso, entendemos que, para exemplificar um gesto curatorial seu, essa mostra ilustra o que seria uma programação, revelando uma curadoria mais propositiva por meio da seleção das pessoas que compõem uma equipe curatorial, apresentando a construção do que podemos dizer como um espaço propositivo, aberto a proposições. Tendo em vista que, para Valente (2021), a curadoria é a expressão de uma visão pessoal, um ato mais abrangente e conceitual, que envolve a criação de um conceito ou questão norteador (Valente *apud* Oliveira, 2023), criando um diálogo entre os filmes selecionados, a mostra 10 Olhares propõe um mosaico a partir da seleção de filmes para cada programa, exemplificando as inúmeras possibilidades de constelar filmes, em curadorias que selecionam e propõe.



Figura 33 – Índice dos 10 olhares do catálogo da mostra

Fonte: 10 Olhares (2021, p. 8-9).

Nessa imagem, existem aproximações por meio de ordem alfabética, mas que imprevisivelmente aproxima Heitor Augusto, Janaína Oliveira e Kênia Freitas, três nomes fundamentais na discussão sobre o cinema negro no Brasil, além da aproximação também por acaso de Carol Almeida e Erly Vieira Jr.;

ambos realizaram trabalhos curoriais que debatem as questões queer e lgbtqiapn+ no cinema.

No caso dessa mostra e do trabalho curatorial em cinema, demonstra-se que a aproximação de filmes em um conjunto promove o interesse de conectá-los, como em um gesto inventariante. Essas proposições surgem principalmente quando existem espaços abertos para o risco, em que há lacunas permitindo diferentes olhares para selecionar e propor. Por isso a mostra Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 Olhares exemplifica além da diversidade dos filmes: a necessidade de subjetividades e trajetórias não padronizadas para possibilitar que distintos “colecionadores” encontrem os filmes que buscam para as “coleções” que pretendem compartilhar em uma programação de filmes.

A trajetória de Eduardo Valente exemplifica sua visão da criação de uma narrativa conjunta, estabelecendo diálogo entre filmes e pessoas. Para Valente (2021), é fundamental entender o contexto do evento, e esse entendimento diz respeito também ao curador, que para ele é ideal compreender o cinema em sua totalidade, possuindo conhecimento da história do cinema e acompanhando a produção contemporânea. A curadoria não é apenas selecionar, mas também atuar como um agente que cria relações entre os filmes e propõe reflexões (Valente *apud* Garret, 2020); nesse sentido, ele enxerga a crítica e a curadoria como atividades-irmãs, com semelhanças como a necessidade de assistir muitos filmes e criar juízos de valor (Valente *apud* Oliveira, 2023).

O cuidado é também uma necessidade apontada por Eduardo Valente, na relação com os filmes e os realizadores, independentemente se os conhece ou não (Valente, 2021). O gesto mais propositivo da curadoria está na capacidade de criar diálogos entre os filmes e levantar debates que atravessam as obras.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise de trajetórias e gestos curatoriais, podemos observar a presença do gesto inventariante no gesto curatorial, bem como a semelhança com modos de organização e formação de uma narrativa, seja por meio de montagem, mapeamento ou arranjo de uma coleção. Com isso, pode-se traçar as características mais evidentes do trabalho em curadoria em cinema que podem ser resumidas em gestos de seleção e proposição.

As constelações criadas para ilustrar a trajetória de cada curadora ou curador nesta pesquisa apresentam pontos semelhantes em alguns casos, como a formação acadêmica, o estudo em cinema, a participação de cineclubes, o trabalho em um mesmo festival e a escrita de crítica de cinema, mas não é uma regra para ditar um percurso a seguir-se para trabalhar com curadoria. A formação em cinema está presente em pessoas que viveram ou se mudaram para cidades onde existia faculdade em cinema; os demais estudaram jornalismo e direito, no caso do Rafael Parrode, exemplificando a não obrigatoriedade de uma formação em cinema ou uma trajetória comum para poder trabalhar com curadoria.

As experiências únicas de cada profissional demonstram, além da falta de formação específica, a necessidade de atuação em diferentes áreas para sobrevivência econômica. Ademais, há o valor de se manter a diversidade na formação profissional de um trabalho que também demanda seleções e propostas disruptivas. A peculiaridade de cada pessoa que se dedica ao trabalho de curadoria e programação em cinema reflete gestos curatoriais que representam diferentes percepções para um mesmo universo de filmes e que estão dispostos a romper com uma lógica mecânica, portanto desumana, já realizada por inteligência artificial com algoritmos para selecionar “mais do mesmo”.

As imagens a seguir ilustram a aproximação e a distância de alguns pontos em comum nas trajetórias de Carla Italiano, Rafael Parrode, Kênia Freitas, Carol Almeida e Eduardo Valente, que foram ilustradas nesta pesquisa.

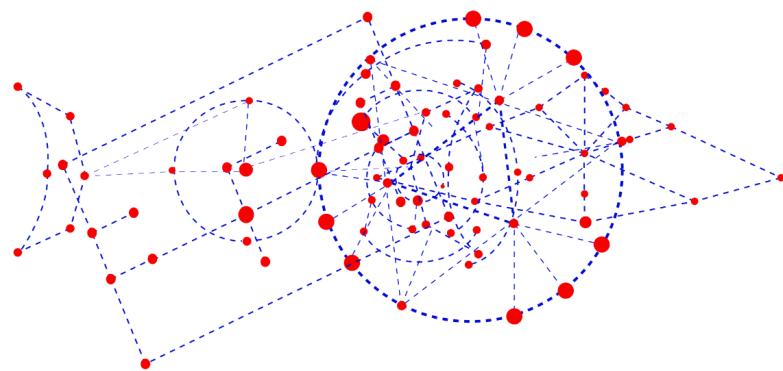


Figura 34 – Sobreposição das trajetórias

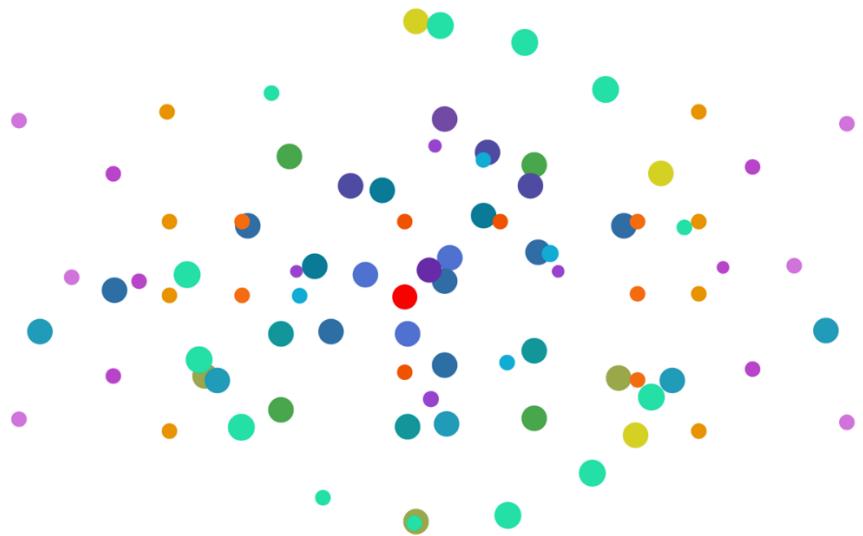


Figura 35 – Aproximações das trajetórias

Os percursos acadêmicos destacam a importância da pesquisa que contribui para a percepção de relações entre filmes. O pensamento crítico e o interesse por cinema, filmes e assuntos em geral, que acabam refletidos nos filmes, nos debates e nos contextos, são fundamentais para o trabalho de curadoria e programação. Em suma, o gesto curatorial é potencializado quando a pessoa ou o coletivo responsável pela curadoria está atento à história e aos acontecimentos contemporâneos, além de possuir um conhecimento sobre a linguagem cinematográfica para compreender a proposição não apenas de conteúdo narrativo, temático, mas também de formas e propostas estéticas. Como Carol Almeida (2024) comenta em sintonia à ideia de Amaranta César (*apud* Garret, 2022), é importante estar atuando como um “sismógrafo” para perceber os movimentos nos filmes e em seus contextos. Essa atenção diz

também sobre a subjetividade de cada curadora ou curador, construída a partir de sua trajetória singular, que estará atenta ao que os atravessa e provoca.

A distinção (ou não) entre curadoria e programação reforça que ambas são funções integrantes de um mesmo processo. Nota-se que o termo curadoria costuma associar-se a um gesto mais propositivo, enquanto programação tende a ser vista como um ato de seleção – seja a partir de filmes inscritos, pré-selecionados ou submetidos a editais. No entanto, ambas as práticas envolvem seleção e proposição: até mesmo quando a programação trabalha com um recorte pré-definido, ela ainda propõe arranjos (como a montagem de grades, debates e atividades paralelas). Da mesma forma, uma curadoria de caráter mais propositivo implica escolhas sobre o que e como exibir.

Assim, compreender curadoria e programação como tarefas conjuntas permite reconhecê-las como partes de um mesmo universo, estruturado por esses dois eixos. A curadoria em cinema é, portanto, também programação. A preferência por um termo ou outro reflete apenas uma ênfase – mais seletiva ou mais propositiva –, mas ambas compartilham esses fundamentos, que definem suas possibilidades e seus limites. Na prática, a diferença entre programação e curadoria reside no grau em que cada qualidade se manifesta. Afinal, a programação envolve curadoria (ao escolher filmes), assim como a curadoria inclui programação (ao organizar exibições). Essa imbricação é ainda mais nítida no Brasil, em que uma mesma equipe costuma assumir ambas as funções.

Conclui-se, então, que curadoria e programação operam em conjunto – às vezes simultaneamente, às vezes em etapas distintas —, evidenciando a falta de padronização nessas práticas. Essa dinâmica também reflete a limitação de recursos em festivais e instituições, que raramente contratam profissionais dedicados exclusivamente a cada função. Como os curadores frequentemente atuam como programadores (e vice-versa), a separação torna-se ainda mais difusa, reforçando a natureza híbrida desse trabalho: selecionar e propor um conjunto de filmes.

A cinefilia contribui, mas não é regra para trabalhar com curadoria, uma vez que alguns filmes se abrem quando estão em contato com outros e em diferentes contextos, criando mais camadas de interpretação. Entretanto, o desconhecimento da linguagem audiovisual limita o trabalho curatorial a uma leitura baseada em temas, narrativas e qualidade técnica com referencial

hegemônico, a partir dos filmes que se tem acesso sem esforço. É importante reconhecer que, a partir das pessoas escolhidas para esta pesquisa, a experiência com escritas e pesquisas exemplifica a contribuição não apenas na elaboração de propostas curatoriais, mas também em trajetórias singulares que colaboram na pluralidade de olhares e escutas com os filmes e seus contextos.

Outra consideração é a existência do que podemos chamar de espaços propositivos; no caso, seriam as salas de cinema pública, as salas de cinema de rua e as que estão abertas a proposições, inserção de mostras, diferentes cinematografias e atividades formativas em sua grade de programação. Como exemplo dessas salas, que em maioria são cinemas públicos ou fora de *shoppings* e que apresentam programações alternativas que ampliam o repertório dos espectadores, podemos citar algumas: o Cinema do Dragão, em Fortaleza; o Cine Brasília, na capital federal; o Cine Passeio, em Curitiba; a Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre; a Cinemateca Brasileira, em São Paulo; o Cine Sesc Palladium, o Cine Humberto Mauro e as salas de cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas, em Belo Horizonte; o Cine Sesc, em São Paulo; o Cine Arte UFF, em Niterói; o Estação NET Botafogo, no Rio de Janeiro; o Cine Olympia, em Belém; o Cine São Luiz, em Recife; entre outras. Além desses espaços físicos de proposição, também podemos considerar os espaços virtuais, potencializados no período da pandemia do coronavírus e os espaços temporários, sendo os festivais e as mostras de cinema que valorizam gestos mais propositivos seja na ideia fundante que estabelece seu perfil, seja na curadoria e na programação.

Os espaços que não estão abertos para proposição estão mais caracterizados como parte apenas de um circuito comercial, de mercado, no qual espectadores são meros consumidores de filmes que ocupam a maioria das salas de cinema e *streaming*, com bastante investimento e ofertado em larga escala, representando a indústria cinematográfica (norte-americana, principalmente, e outras versões desse modelo).

Como demonstrado nesta pesquisa, a curadoria entendida como sinônimo de seleção já é realizada por algoritmos, sistemas programados para atender a interesses alheios ao campo artístico, priorizando eficiência e lucro. E quando a curadoria humana se assemelha à das máquinas, reduzindo-se a um gesto reprodutivo, ela reforça padrões preestabelecidos de “bom gosto” ou

“qualidade”, alinhados ao *star/studio system*. Nesse modelo de gestão de riscos, os próprios curadores podem ser instrumentalizados como “estrelas”, cuja função é evitar dissonâncias e garantir que a engrenagem mercadológica continue a funcionar sem rupturas.

A partir das possibilidades de padronização e repetições na formação e nos gestos de curadores, podemos pensar que isso só aproximará a inutilidade da curadoria de filmes feita por humanos, uma vez que as máquinas são mais eficazes nesse sentido industrial, na limitação da diversidade, na eliminação de divergências e na administração do imprevisível. As máquinas são limitadas ao que aprendem e só aprendem o necessário para executarem as tarefas. Se a curadoria deixa de ser um trabalho de percepção e vira algo de reprodução de um processo de legitimação já legitimado, torna-se sinônimo de seleção e nada de novo será proposto, ao menos que seja *hackeada* por novos sujeitos nas equipes de curadoria.

Em texto recente, o professor da UFPE Marcelo Costa (2025) traz a problemática da universalização do gosto e do desejo na cultura contemporânea, influenciada pela lógica dos algoritmos modelados por *big techs* e do *mainstream*, assunto que também trouxemos ao longo desta pesquisa, refletindo uma questão que permeia a estruturação da cadeia cinematográfica no país. Ele, assim como as pessoas presentes nesta pesquisa, destaca o papel da curadoria diante desse cenário em que padrões estão cada vez mais sendo impostos de maneira automatizada (por máquinas e/ou por pessoas se comportando como máquinas na lógica da repetição de padrões). A responsabilidade no processo curatorial, especialmente em espaços públicos,²² tem exigido gestos mais propositivos, por assumir um papel de responsabilidade como alternativa para disputar as políticas de visibilidade. Costa (2025) evidencia a problemática da programação e do acesso à cultura e aos filmes por meio das salas de cinema públicas e alternativas, onde a estratégia das *majors* de tentar ocupar todas as salas e alcançar todos os públicos se faz presente. De alguma maneira, as

²² Que é o caso debatido no texto de Marcelo Costa em relação à programação de um cinema universitário, mas que se aplica a outras salas públicas de cinema que, muitas vezes, por falta de profissionais e orçamento, repetem a lógica do mercado e cedem à programação das grandes distribuidoras de filmes hollywoodianos e à “licença guarda-chuva” da Motion Picture Licensing Corporation (MPLC), que limitam as opções de filmes às obras ofertadas nos catálogos das *majors* estadunidenses.

pessoas estão interessadas por esses filmes de fácil acesso e queremvê-los, mas o interesse por esses filmes dá-se principalmente pelo *marketing* milionário e pela divulgação ampla. O papel das salas públicas de cinema é também de dar acesso a quem não consegue assistir aos filmes, em razão das salas de cinema e de seus preços abusivos. Entretanto, essa discussão não é o caso nesta pesquisa voltada ao papel da curadoria e da programação em cinema, responsável por implicações inclusive nessas salas de cinema que, como política pública, têm um papel de ser um espaço mais propositivo do que com fins comerciais.

Em consonância aos questionamentos do professor Marcelo Costa (2025), esta pesquisa acrescenta que gestos mais propositivos na curadoria estão pensando em oferecer o que é invisibilizado por essa lógica de mercado e padronização algorítmica: as cinematografias brasileiras principalmente e outros cinemas que não são *mainstreams*. Para ele, é preciso oferecer outras maneiras de ver e sentir o mundo, bem como projetar diversidade de cinematografias, temas, culturas e linguagens, para resistir ao fluxo principal e, dessa maneira, produzir estranhamentos e reflexão crítica. Essa oferta existirá com a presença de curadores em espaços de exibição (salas de cinema, cineclubes, centros culturais, festivais, mostras, *streaming*, canais de TV etc.), considerando-se as características que apontamos ao longo da pesquisa, pois o trabalho da curadoria envolve pensar quais filmes selecionar e propor para serem vistos, e não apenas consumidos. A curadoria que não seja meramente seleção, assim como o gesto do colecionador descrito por Walter Benjamin (2009), subverte a lógica utilitarista, ao valorizar o que é singular, antigo ou marginal. Na contramão do consumidor que prefere seguir a moda ou a obsolescência programada.

No final do texto *Desde sempre pós-: epistemologias subalternas na curadoria de cinema*, publicado na *Revista Rosa* em 2024, Gabriel Menotti considera que:

Como prática radicalmente intermediária, a curadoria nunca *trabalha por si só*. Ela sempre *trabalha para*. Curadores, mais do que filtros, são processadores de informação. Eles estão aptos a formar comunidade antes de serem *gatekeepers*. Em virtude de sua subordinação voluntária a múltiplas agências, eles acabam simultaneamente investidos em igualmente múltiplas perspectivas do meio. Isso significa que os curadores reconhecem o cinema como um significado comum para múltiplas referências. Organizar uma mostra é se dar conta – frequentemente sem saber – dessa diversidade ontológica: o meio com tudo dentro. [...] Assumir a responsabilidade pela variedade abundante

do mundo é um passo para libertar o presente da sujeição a um certo futuro, seja pela redistribuição de recursos ou pelo desarranjo das articulações de poder/saber. Possibilidades concretas de emancipação aguardam no abismo do conhecimento moderno: o cinema como insurgência, pronto para ser cultivado (Menotti, 2024, [n. p.]).

Para isso, necessitamos da curadoria como um espaço propositivo dinâmico, de transição de pensamentos, em que quem seleciona e programa os filmes traz consigo reflexão crítica e proposições fundamentadas em vivências, por meio de estudos, pesquisas, escritas e realizações, para manter o cinema em movimento, nos diversos caminhos, desestabilizando o presente, revisitando o passado e fabulando futuros. Promovendo uma formação de público mais libertária, na qual quem vê forma seu próprio gosto não por desconhecimento, mas por acesso a uma diversidade maior de obras e referências; isso contribui também com o surgimento e a formação de novos profissionais do cinema e do audiovisual.

Para se fazer uma curadoria mais propositiva, são necessárias trajetórias únicas, de pensamento crítico, de buscas e interesses diversos, de gestos de colecionadores e de montagem para constelar as obras e compartilhar em uma programação de filmes. Esta pesquisa visa contribuir nas reflexões sobre a curadoria de cinema, acreditando que é um campo aberto que deve se manter acessível para diferentes gestos curatoriais, em processos de seleção e proposição, que garantam espaço para os vários cinemas brasileiros e o encontro entre filmes e pessoas.

No percurso de abertura a diferentes gestos curatoriais, cabe destacar uma dimensão que permeou os relatos das pessoas entrevistadas e aponta para desdobramentos futuros da pesquisa. As experiências compartilhadas revelam que a curadoria em cinema é igualmente atravessada por afetividades e relações de poder – operantes tanto nas escolhas filmicas quanto nos modos de inserção profissional nos circuitos. Os gestos curatoriais não somente carregam histórias pessoais, memórias e afetos, mas também são marcados por disputas simbólicas e estruturais que determinam quais vozes e olhares conquistam visibilidade. Nesse sentido, desdobramentos desta pesquisa poderão investigar tais dinâmicas com maior profundidade, compreendendo a curadoria como campo de negociação entre subjetividades, estruturas institucionais e políticas do visível. Pensar a curadoria além de uma atividade técnica ou de gosto,

reconhecendo-a como território de afetos e disputas, em que curadores não apenas escolhem ou organizam obras, mas também produzem sentidos e estruturas de acesso que podem subverter a objetividade moderna, contribuindo para fortalecer práticas mais conscientes, plurais e comprometidas com a insurgência de outros modos de ver, sentir e narrar o cinema – em sintonia com a proposição de Gabriel Menotti (2024) sobre o cinema como espaço de emancipação.

REFERÊNCIAS

- 10 OLHARES. 3^a edição, 2021. **Cinema Brasileiro, anos 2010: 10 olhares.** Organização de Eduardo Valente. 3 ed. [S.I.]: [s.n.], 2021. Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Acesso em: 10 de nov. 2024.
- 20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 20º FESTCURTASBH: Belo Horizonte International Short Film Festival. Ana Siqueira et al. (org.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- A FADA do repolho (La Fée aux Choux). Direção: Alice Guy-Blaché. Produção: Gaumont. YouTube. 1896. 1 min. (Curta-metragem, Mudo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2kLCaP-AxGk>>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- ABREU, Leandro Pimentel. **O inventário como tática:** a fotografia e a poética das coleções. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, 2011.
- ALMEIDA, Ana Caroline de. A velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação. **Fora de Quadro**, 19 set. 2017. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>>. Acesso em: 4 maio 2025.
- ALMEIDA, Ana Caroline de. A cura pelo cinema. **Fora de Quadro**, 12 out. 2018. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>>. Acesso em: 1º out. 2024.
- ALMEIDA, Ana Caroline de. **Cidades-gestos em melancolia:** o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- ALMEIDA, Ana Caroline de. **Liv – Ciclo de debates:** percursos curatoriais, com Carol Almeida. YouTube, 24 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/HBr35wJMIAA?feature=shared>>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- ALMEIDA, Ana Caroline de. Entrevista concedida a Arthur Benfica Senra. Curitiba-PR, 22 jun. 2024. Transcrição. Anexo único de Gestos curatoriais: seleção e proposição em práticas de curadoria em cinema, 2025.
- ANJOS, Moacir dos. Para um glossário sobre curadoria. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (org.). **Crítica e curadoria em cinema:** múltiplas abordagens. [Livro eletrônico]. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023. Disponível em: <<https://seloppgcomufmg.com.br/produto/critica-e-curadoria-em-cinema/>>.
- AS FEITICEIRAS de Salém (Les sorcières de Salem). Direção de Raymond Rouleau. França/Bulgária: Films Marceau, 1957. 1 DVD. 145 min. (Ficção).

AUGUSTO, Heitor. **Problema só dos filmes ou o problema também somos nós?**. In: 20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 20º FESTCURTASBH: Belo Horizonte International Short Film Festival. Ana Siqueira et al. (org.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BAMBOZZI, Lucas. **Da curadoria de artista a alguma outra coisa**. In: MENOTTI, Gabriel (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018. p. 76-95.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; Imprensa Oficial, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica**. Organização e prefácio: Márcio Seligmann-Silva. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2023.

BHASKAR, Michel. **Curadoria**: o poder da seleção no mundo do excesso. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

BICICLETAS de Nhandeerú. Direção: Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Produção: Vídeo nas Aldeias. 2011. 45 min. (Documentário). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h5wRVQ794UA>>. Acesso em: 5 jan. 2025.

BOSMA, Peter. **Film programming**: curating for cinemas, festivals, archives. New York: Wallflower Press, 2015.

BOTELHO, José Francisco. Uma elegia às videolocadoras. **Zero Hora**, 24 maio 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2018/05/jose-francisco-botelho-uma-elegia-as-videolocadoras-cjhkt9ogq0b1n01qomawu5fhr.html>>.

BROOKLIN. Direção: Coletivo CineLeblon. Produção: Coletivo CineLeblon. 2019. 22 min. (Documentário).

CAMPORESI, Enrico. Curadoria de filmes e obsolescência tecnológica. In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (org.). **Pós-fotografia, pós-cinema**: novas configurações das imagens. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

CARDOZO, Maria. Apontamentos sobre uma prática curatorial feminista. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (org.). **Crítica e curadoria em cinema**: múltiplas abordagens. [Livro eletrônico]. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/produto/critica-e-curadoria-em-cinema/>.

CÉSAR, Amaranta. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CÉSAR, Amaranta et al. (org.). **Desaguar em cinema:** documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: EDUFBA, 2020.

CÉSAR, Amaranta. **Live – Ciclo de debates:** percursos curatoriais, com Amaranta César. YouTube, 26 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/duMsnID3Ifc?feature=shared>>. Acesso em: 7 jul. 2023.

CÉSAR, Amaranta; COSTA, Leonardo. Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública – Amaranta César e Leonardo Costa. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** [recurso eletrônico]. Florianópolis, v. 10, n. 2, jul./dez. 2021.

CINE ALMOFADA. Instagram do projeto Cine Almofada. Disponível em <<https://www.instagram.com/cinealmofada/>>. Acesso em: 9 nov. 2024.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** 2. ed. Tradução: Nilson Moulin Louzada. Rev. técnica: Sheila Schvarzman. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Marcelo. Absoluto mainstream: os desafios da curadoria de cinema na era dos algoritmos. **Marco Zero Conteúdo**, 24 jan. 2025. Disponível em: <<https://marcozero.org/absoluto-mainstream-os-desafios-da-curadoria-de-cinema-na-era-dos-algoritmos/>>. Acesso em: 27 jan. 2025.

CRIANÇAS de Shatila (Children of Shatila). Direção: Mai Masri. Produção: Nour Productions. YouTube. 1998. 50 min. (Documentário). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jujM94m64es>>. Acesso em: 20 jan. 2025.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). **Film festivals:** history, theory, method, practice. London: Routledge, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2020.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias.** Organização: Adilson Mendes. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FENDA – Festival Experimental de Artes Fílmicas. [s.d.]. Disponível em: <<https://fendafestival.com/>>. Acesso em: 10 out. 2024.

FÓRUM DOS FESTIVAIS. Associação Fórum dos Festivais. [s.d.]. Disponível em: <<https://forumdosfestivais.com.br/historico/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

FORUMDOC.BH. Festival do Filme Documentário e Etnográfico. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.forumdoc.org.br/sobre>>. Acesso em: 9 out. 2024.

FOSTER, Lila. Eu, curadora, manejando efemeridades. **Cinefestivais**, 25 ago. 2021. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/eu-curadora-manejando-efemeridades/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

FRAYSSE, Romane. 1855: quand Gustave Courbet crée son <<Pavillon du Réalisme>> en marge des salons. **Zig Zag**, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.pariszigzag.fr/insolite/histoire-insolite-paris/gustave-courbet-pavillon-realisme-paris>>.

FREITAS, Kênia. **Versos-livres**: a estética do cotidiano no documentário feito com celular. 2010. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/5387564/VERSOS_LIVRES_A_EST%C3%89TICA_DO_COTIDIANO_NO_DOCUMENT%C3%81RIO_FEITO_COM_CELLULAR_CAMPINAS_2010>. Acesso em: 28 out. 2024.

FREITAS, Kênia. **A ressonância das imagens**: a emergência da multidão no Egito, na Espanha e no Brasil. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <https://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_kfreitas_2015.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2024.

FREITAS, Kênia. **Cinema negro brasileiro**: uma potência de expansão infinita. In: 20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 20º FESTCURTASBH: Belo Horizonte International Short Film Festival. Ana Siqueira *et al.* (org.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FREITAS, Kênia. **Live – Ciclo de debates**: percursos curoriais, com Kênia Freitas. YouTube, 26 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/8ebPNqN_yBY?feature=shared>. Acesso em: 30 jun. 2023.

FREITAS, Kênia. Entrevista concedida a Arthur Benfica Senra, por videochamada. 18 out. 2024. Transcrição. Anexo único de Gestos curoriais: seleção e proposição em práticas de curadoria em cinema, 2025.

FRONTEIRA. Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.fronteirafestival.com/>>. Acesso em: 5 nov. 2024.

GARRET, Adriano Ramalho. **A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo**: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012). 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

GARRET, Adriano Ramalho. “Agenciamento de visibilidades e apagamentos”: entrevista com a curadora Amaranta Cesar – Adriano Ramalho Garrett. **Rebeca**

– Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico], v. 11, n. 1, jan./jun. 2022.

GOIÂNIA MOSTRA CURTAS. 20^a Goiânia Mostra Curtas. Curta Mostra Especial – Tema: Nós somos a guerra. Disponível em: <<https://goianiamostracurtas.com.br/20/web/html/index-36.html>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Tradução: João Sette Camara. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

IKEDA, Marcelo. Novos desafios na curadoria e programação no cinema brasileiro do século XXI. In: MENOTTI, Gabriel (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018. p. 107-116.

IKEDA, Marcelo. Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 11, n. 1, p. 181-202, 2022. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/790/509>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

ITALIANO, Carla Alice Apolinário. Dois festivais de documentário sob uma perspectiva feminista: forumdoc.bh e cachoeiradoc (2010-2020). **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 11, n. 1, p. 161-180, 2022.

ITALIANO, Carla Alice Apolinário. **Sou sujeito/estou sujeita**: formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993). 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Belo Horizonte, 2024a.

ITALIANO, Carla Alice Apolinário. Entrevista concedida a Arthur Benfica Senra. Curitiba-PR, 22 jun. 2024b. Transcrição. Anexo único de Gestos curoriais: seleção e proposição em práticas de curadoria em cinema, 2025.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., Salvador, 2009. **Anais** [...]. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19077.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2023.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (org.). **Painel setorial dos festivais audiovisuais**: indicadores 2007-2008-2009. Brasília: MinC, 2011. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf>. Acesso em: 18 out. 2023.

LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria**. São Paulo: Editora Circuito, 2021.

LUDERMIR, Chico. "Uma imagem vibra nos sujeitos, libera energia de luta". **Revista Continente**, 28 mar. 2018. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/-uma-imagem-vibra-nos-sujeitos--libera-energia-de-luta->>. Acesso em: 1º out. 2024.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; COSTA, Helouise. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 29, p. 1-34, 2021.

MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção: Bananeira Filmes; MyMama Entertainment, 2023. 12 min. (Ficção). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/medusa/t/gYTmgTSGm8/>>. Acesso em: 10 fev. 2025.

MENOTTI, Gabriel. (O que) pode a curadoria inventar? **Galáxia**, São Paulo, n. 29, p. 276-288, jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>>. Acesso em: 5 jul. 2023.

MENOTTI, Gabriel (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: Edufes, 2018.

MENOTTI, Gabriel. Desde sempre pós-: epistemologias subalternas na curadoria de cinema. **Revista Rosa**, São Paulo, v. 9, n. 1, mar. 2024. Disponível em: <<https://revistarosa.com/9/desde-sempre-pos>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MISS UNIVERSO EN EL PERÚ. Direção: Grupo Chaski. Produção: María Barea. Peru, 1982. (42 min). (Documentário). Disponível em: <<https://youtu.be/KkMS-qEJCc>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MOREIRA, Pedro Henrique Azevedo. **Percursos da prática curatorial**: por uma noção expandida de curadoria em artes. 2018 (Trabalho de conclusão de curso em formato de monografia em cinema e audiovisual) – Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2018.

MOSTRA DE CINEMA ÁRABE FEMININO. 4ª Mostra de Cinema Árabe. 2024. Disponível em: <<https://www.cinemaarabefeminino.com/wp-content/uploads/2025/08/Catalogo-4-Mostra-de-Cinema-Arabe-Feminino.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2024.

MULHERES MÁGICAS. 2ª Mostra Mulheres Mágicas: reinvenções da bruxa no cinema. [s.d]. Disponível em: <<https://www.mulheresmagicas.com/>>. Acesso em: 10 out. 2024.

MUNIZ, Thaís. Centro de Goiânia terá sessões de cinema ao ar livre com entrada gratuita. **Curtamais**, 14 jun. 2022. Disponível em:

<https://curtamais.com.br/goiania/centro-de-goiania-tera-sessoes-de-cinema-ao-ar-livre-com-entrada-gratuita/>.

O DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção: Humberto Mauro. Produção: Brazilia Filme. Brasil, 1936. (83 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hUpJpsX0Awg>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Tradução: Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLHAR de Cinema — Festival Internacional de Cinema de Curitiba. Disponível em: <<https://www.olhardecinema.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2024.

OLIVEIRA, Renato Cabral de. **O crítico-curador nos festivais de cinema brasileiros**: questionamentos e análises sobre um perfil híbrido. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais) – Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, 2023.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragments**, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, jan./jun. 2000.

PARRODE, Rafael Castanheira. **Entre a resistência e a utopia**: vestígios do terceiro cinema nas experiências do Cineclube Antônio das Mortes e do grupo Chaski. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=15782478>. Acesso em: 13 out. 2025.

PARRODE, Rafael Castanheira. Entrevista concedida a Arthur Benfica Senra, por videochamada, 6 nov. 2024. Transcrição. Anexo único de gestos curoriais: seleção e proposição em práticas de curadoria em cinema, 2025.

PERCURSOS Curoriais. Série de entrevistas realizadas pelo Cinema do Dragão. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@dragaodomar5872>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br>>. Acesso em: 20 out. 2023.

RECORDAÇÕES de um presídio de meninos. Direção: Lourival Belém Junior. Produção: Cineclube Antônio das Mortes. Embaúba Play. 2009. 28 min. (Documentário). Disponível em: <<https://embaubaplay.com/catalogo/recordacoes-de-um-presidio-de-meninos/>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

REIS, Francis Vogner dos. Campos, contracampos e extracampos: cinco sequências do cinema brasileiro em uma era de antagonismos. In: RODRIGUES,

Laécio Ricardo de Aquino (org.). **Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens.** [Livro eletrônico]. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

RELATOS tecnopobres. Direção: João Batista Silva. Produção: Coletivo Tela Preta. 2019. 22 min. (Documentário).

REVISTA CINÉTICA: crítica de cinema. Disponível em: <<https://revistacinetica.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

REVISTA CONTRACAMPO: cinema e crítica. Disponível em: <<https://contracampo.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (org.). **Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens.** [Livro eletrônico]. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/produto/critica-e-curadoria-em-cinema/>.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores:** uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p. 153-165, dez. 2020.

SOUTO, Mariana; OLIVEIRA, Érico. Curadoria como exercício de cinema comparado. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (org.). **Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens.** [Livro eletrônico]. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/produto/critica-e-curadoria-em-cinema/>.

TAVARES, Pedro. **Curadoria como sinal dos tempos:** arte, tecnologia e subversão na era digital. São Paulo: Desconcertos Editora, 2024.

UMA VIDA suspensa (Une vie suspendue). Direção: Jocelyne Saab. Produção: Aleph Production; Balcon Production; Cinévidéo. 1985. 90 min. (Documentário).

USAJ, Paolo Cherchi et al. **Film curatorship:** archives, museums, and the digital marketplace. Wien: Synema – Gesellschaft für Film & Medien, 2008.

VALENTE, Eduardo Novelli. **Live – Ciclo de debates:** percursos curoriais, com Eduardo Valente. YouTube, 24 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/5gMkuztbG7M?feature=shared>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

VALENTE, Eduardo Novelli. **Festivais de cinema como ferramentas da política de internacionalização de um cinema nacional:** Unifrance, Festival Varilux, Myfrenchfilmfestival e o cinema francês no Brasil. 2023. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

ANEXOS

Entrevista com Carol Almeida – 22/06/2024 – Curitiba–PR

ARTHUR: Acho que talvez a gente possa começar falando, você *pode falar um pouco sobre essa relação que você fez naquele texto de cura com curadoria*, que tem um pouco da origem também da palavra, sim.

CAROL: Sim.

ARTHUR: Que aí, acho que isso já vai aquecendo também para falar das outras coisas.

CAROL: Massa, massa. Aquele texto, inclusive, é uma palavra que geralmente rende um certo dissenso porque, enfim, algumas pessoas interpretam cura como solução de algum problema, e essa não é, definitivamente, a intenção da palavra ali. Acho que busco muito essa ideia da etimologia da palavra curadoria, como um cuidado e uma cura, não como um desfecho, uma solução para algum problema que existe. “A curadoria vai resolver esse problema”, não é isso. É cura como processo e como ritual, como uma coisa que está em constante movimento, que não tem respostas para alguma questão, mas que vai trazer questões para a gente.

Então, para mim, cura é muito mais um... Lembro muito, por exemplo, de umas falas da Castiel Vitorino, porque ela tem muitos trabalhos falando de cura, né? O quarto da cura, enfim, e a Castiel usa a ideia de cura como ritual, ritual religioso mesmo. Obviamente, na época em que escrevi esse texto, eu não estava familiarizada com esse texto e com as ideias da Castiel, mas para mim me aproxima muito disso que ela fala como cura; então, a ideia de curadoria como um processo que você precisa ter de cuidado. São simultâneos os cuidados. Cuidados não somente com os filmes, os quais são geralmente o que as pessoas pensam quando pensam em curadoria, cuidado com os objetos que vão ser exibidos para as pessoas, mas, sobretudo, cuidado com a relação entre esses

objetos – no caso da gente, filmes – e as pessoas que estão diante desses objetos; no caso, a plateia. Então, para mim, é muito importante.

E aí, quando a gente pensa em plateia, cada plateia e cada ambiente, cada território, é um lugar diferente. Então, pensar um festival, por exemplo, aqui em Curitiba é muito diferente de você pensar um festival no interior de Pernambuco. Que questões você precisa saber fazer circular ali? Que questões você precisa para fazer com que as pessoas movam e se movimentem e entrem nesse processo de, enfim, de conversar sobre aquelas ideias, sobre aquelas imagens? Então, é isso; é ter um cuidado com o território, é ter um cuidado com as pessoas, é ter uma coisa que acho que é muito importante, assim, é ter um cuidado com quem você está fazendo circular nesses ambientes. Quem é que você está chamando para esses ambientes?

Porque não é só, no caso da gente, não é somente os filmes que você seleciona, é quem você faz estar no lugar, nesse lugar institucional do festival, circulando no lugar que dá uma certa legitimidade para, enfim, o festival de cinema te dar isso, vai fazer com que as pessoas circulem naquele espaço e vejam outros filmes, acessem e conversem com outras pessoas que elas nunca conheceriam. Enfim, você é um exemplo clássico disso, de gente que você vai conhecendo à medida que vai frequentando os espaços, e é isso: é permitir que esses encontros aconteçam, é pensar nas possibilidades dos encontros que você vai promover fora do ambiente da sala de cinema também. Então, são várias coisas, eu acho, que se movem simultaneamente: cuidado com os debates que você quer trazer, cuidado com a maneira como você vai colocar os filmes, o horário em que você vai colocar os filmes, quem você vai trazer para estar ali na sala de cinema assistindo aos filmes. É muita coisa envolvida e, obviamente, dependendo do festival, às vezes você tem autonomia ou não para mexer mais ou menos nessas coisas.

Então, por exemplo, num festival grande como esse, a gente não tem tanta autonomia de fazer coisas que a gente gostaria de fazer, mas a gente sabe o que poderia ser melhor e cada ano acho que a gente vai aprendendo. Mas tem festival que tenho mais mobilidade nisso daí – sei lá, o Festival de Cinema Árabe

Feminino é um festival que tenho um pouco mais de, digamos, controle sobre as coisas e dá para...

ARTHUR: Mais uma proposição?

CAROL: É, exato, porque dá para a gente pensar assim. A gente consegue pensar em todas as sessões, quais as sessões em que a gente precisa ter debate depois da sessão, quais são as mesas que a gente quer independente das sessões – tipo assim, não precisa nem de filme para essa mesa existir. A gente quer trazer o debate, porque o debate está alinhado à energia dos filmes que a gente está trazendo, mas eles independem dos filmes – onde a gente vai circular, então quais as salas que a gente consegue fazer circular e, dependendo das salas onde a gente vai fazer circular, quem são as pessoas que a gente vai chamar; e aí depende também do território onde a gente vai estar. Então, tem um pouco mais autonomia em relação a essas coisas.

ARTHUR: Massa. Eu até fiquei pensando numa coisa que tem a ver com essa questão da cura, porque essa origem talvez seja pensar a história da curadoria, assim, até muito das artes visuais; tem uma coisa de lidar com uma abundância de coisas, né?

CAROL: Isso

ARTHUR: Então, tipo, é o que você vai colocar em exposição? Aí tem o caso do British Museum, que tem milhões e milhões de obras que seria incapaz de ninguém ver, e ele já expõe milhares que ninguém consegue ver em uma passagem.

CAROL: Exato.

ARTHUR: São combinações: às vezes, uma galeria que você vai ficar imerso em uma coisa, outra galeria que você vai ficar imerso em outra coisa, mas que tem essa coisa que não está sendo vista, ela não está sendo colocada em visibilidade. E que às vezes diz muito sobre o momento também, né?

CAROL: Isso, é isso. Colocar as coisas em visibilidade ou não, não depende só do território, não depende só dos corpos que vão estar ali, mas depende também do momento. Então, por exemplo, a gente está vivendo momentos em que os

momentos exigem da gente algumas coisas. Por exemplo, para mim seria impensável fazer um festival de cinema hoje, essa é uma opinião minha, sem pensar na questão Palestina. Para mim, isso é impensável. No entanto, a gente está vendo vários festivais de cinema no mundo se negando inclusive e censurando qualquer manifestação pró-Palestina. Isso para mim diz respeito, tipo assim é você matar completamente a possibilidade de que o espaço da circulação de filmes ou de qualquer, enfim, poderia estar falando de literatura, poderia estar falando de artes visuais, o espaço de circulação desse pensamento crítico; ele é, tipo assim, você vai à raiz dele tirar a crítica. Você vai tirar o pensamento crítico dele na raiz que é discutir o momento, discutir essas urgências que são, enfim, as contingências do mundo. E aí acho que isso me toca muito. Para mim, obviamente, como a gente estava falando lá no seminário do cinema de luta, todo cinema é político. Você pode fazer, sei lá, *Velozes e furiosos*, e é um filme político. Então, é isso, assim, tem coisas que você escolhe mostrar, essas visibilidades do que você escolhe trazer para um determinado momento. Para mim, a curadoria tem que estar fundamentalmente imersa no mundo.

Acho que estou pensando aqui numa coisa, porque é um texto que estou tentando desenvolver nos próximos meses, porque acho que tem um autor para mim que é muito caro, que foi, enfim, uma referência na minha tese de doutorado, a qual é o Aby Warburg.

ARTHUR: Do Atlas.

CAROL: Exatamente, do *Atlas de Mnemosyne*. O Aby Warburg era esquizofrênico, o que significa dizer que a relação dele com as imagens é isso; assim, ele não conseguia criar significados com causa e efeito, tipo assim, “isso produz isso”, “eu vejo essa cena, então eu infiro que a próxima cena seja isso daqui”. A relação dele com as imagens é estabelecida justamente pela carga simbólica que elas têm. Então, ele aproxima as imagens. A biblioteca dele é um caso clássico disso: ele organizava os livros dele por intensidade simbólicas que os livros carregavam; então, você pode ter um livro sobre H₂O com o Moby Dick que está falando do mar então água e água, só que é literatura e ciência dura, porque as intensidades simbólicas se organizavam na cabeça dele dessa forma.

E eu gosto muito de pensar, uma coisa que o Warburg trazia, porque ele acreditava muito que as imagens que as artes produzem são muito resultados de tremores que existem no mundo, que os artistas conseguem captar esses tremores dentro dele; então provável que os artistas são muito sismógrafos do que está acontecendo. E aí as coisas meio que saltam, não no nível da significação, não no nível da explicação daquilo que está acontecendo, mas da captura simbólica de um estado de espírito do planeta. E aí gosto muito de pensar essa ideia de curadaria também como sismografia, de entender que balanços são esses e de estar atenta a esses tremores que, enfim, o nosso ouvido não consegue captar, mas que o sismógrafo consegue. Então, é muito isso, assim, funcionar como sismógrafo do que está acontecendo é meio a ideia.

ARTHUR: Faz todo sentido. Eu também estou refletindo muito sobre essas questões, a relação da coleção e do colecionador. E aí vou avançar em algumas perguntas que estavam previstas para o final, mas acho que, pelo raciocínio, pela conversa, acho que é melhor reordenar para ser mais proveitoso, mais interessante. A partir do que você acabou de comentar e do Warburg também, que acho muito interessante, porque é a questão de um arranjo e de uma conexão, de constelar certas imagens, constelar certas coisas. E quando você falou também da amostra do cinema de diretoras árabes, eu fiquei pensando, assim, se *existe algum trabalho curatorial que você sonha realizar*. É uma coisa mais de um exercício pensar assim, como posso, como seria incrível montar uma amostra e tal. Porque eu, eu imagino assim, na curadoria, quando você começa a trabalhar com proposições, até do arranjo da programação, você começa a ver a potência de conectar as coisas e potencializar os filmes e tal.

Aí eu queria, perguntando para você, se “você enxerga alguma relação entre esse trabalho de curadoria e a de um colecionador? Se sim, em que sentido?”. Se não, tudo bem. E/ou se você enxerga também essa semelhança com esse trabalho de montagem, a montagem de filmes, que também origina dessa coisa das pranchas, né? De você, a organização...

CAROL: Isso, exato. Cara, tem um livro muito bom do Philippe-Alain Michaud, não sei se você conhece. É da maneira como o Didi-Huberman se aproxima de Warburg, porque o Philippe-Alain Michaud foi orientando do Didi-Huberman, e o

Philippe-Alain Michaud faz um trabalho conectando justamente o trabalho de Warburg à ideia de montagem cinematográfica. Todo o trabalho dele é esse: como essas pranchas warburgianas se aproximam também de uma montagem – e aí muito mais parecido com a montagem eisensteiniana, enfim, desses choques que Eisenstein tenta produzir na montagem, do que a montagem sensório motora, enfim, cronológica, significativa das coisas. E aí acho muito legal, porque para mim é um pouco as duas coisas. Acho que tem, sim, um pouco [de] colecionador nessa história, porque meio que já adquiri um exercício que é meu assim: vejo as imagens, às vezes, as imagens imediatamente me levam para outras imagens, sendo às vezes de filmes e às vezes são de outras coisas que não são filmes, e essas conexões, elas vão se criando na minha cabeça: preciso inclusive começar a fazer um exercício de anotar isso e organizar isso em pastas assim para não perder, porque às vezes perco, eu lembro na hora e depois perco, para não perder as conexões e as possíveis constelações que posso fazer depois. Mas isso é uma coisa que faço a toda hora. Gosto de brincar com isso, eu dou aula às vezes fazendo isso.

Gosto de falar, por exemplo, da ideia de cinema brasileiro usando imagens com gestos parecidos, mas de filmes muito diferentes e, a partir dessas, enfim, das aproximações dos gestos mais as diferenças formais, contextuais dos filmes, dá para contar uma história gigante ali. Então, eu gosto de fazer essas coleções. É, sei lá, eu vou dar um exemplo aqui de coleções que eu faço. Gosto muito de dar uma aula sobre cinema brasileiro usando duas imagens que para mim falam muito sobre essa historiografia do cinema. A primeira de um clássico do Humberto Mauro, o *Descobrimento do Brasil* – que, enfim, é uma superprodução, longa-metragem e tal – e aí tem uma cena no final do *Descobrimento do Brasil* que é a famosa encenação da primeira missa. Então, tem aquela imagem, enfim, de vários indígenas segurando uma cruz de madeira pesada e tem um contre-plongée lindíssimo, toda aquela ópera do descobrimento, entre aspas, do país e tal. E formalmente, é tudo muito monumental nesse filme. Aí gosto de usar essa cena desses corpos segurando essa cruz, esse pedaço de madeira, com outra imagem que é uma sequência do *Bicicletas de Nhanderú*, do Ariel Ortega e da Patrícia Ferreira Pará Yxapy, que é uma sequência em que têm corpos indígenas segurando uma tora de madeira sobre os ombros, mas aí a imagem já é

completamente diferente: é uma câmera andando para trás no ombro e com esse pedaço de madeira; eles vão construir uma casa de reza Guarani.

Tem duas histórias aí, tem dois Brasis e tem duas construções de Brasis, inclusive construções simbólicas de Brasis: uma que se deu como uma história oficial do nosso país – que foi colocada no contexto da era Getúlio Vargas como um cinema pedagógico que ensinaria ao Brasil o que é o Brasil – e outro país, que é o país, enfim, dessa aldeia em que a gente sequer sabe o que significa uma casa de reza. Então, tem duas construções e duas maneiras de fazer essas imagens circularem. E eu gosto muito de tentar trazer, por exemplo, a imagem do Humberto Mauro para perto dessa imagem Guarani, para a gente tensionar, sabe? Assim, eu não estou querendo com isso negar o cinema de Humberto Mauro, muito pelo contrário, eu acho que a gente consegue potencializar isso que foi produzido lá atrás, colocando isso em atrito com o que foi feito em 2011, muitos anos depois. Então, eu gosto dessa ideia de colocar as coisas em atrito pensando nisso. Então, nesse sentido, para mim é muito coleção também. Gosto de criar essas pequenas coleçõezinhas na minha cabeça e eu faço isso assim de vez em quando. Mas acho que você perguntou da coleção e a outra coisa da montagem cinematográfica...

ARTHUR: Isso, você, falando, lembra dessa montagem intelectual e até de uma montagem eisensteiniana, que é colocar uma imagem e outra e que elas, tipo, brigam.

CAROL: Elas brigam, exatamente. Elas não estão ali para criar um diálogo tranquilo em que você vai chegar num consenso sobre elas muito rapidamente. É muito pelo contrário: você se perturba com elas, tem alguma coisa que te incomoda quando elas estão juntas. Então, é sim um exercício de montagem.

E é isso; eu fico muito viajando quando vou começar a fazer essas coleções funcionarem em um quadro em que elas vão acontecer uma do lado da outra, ou às vezes fico imaginando, sei lá, duas telas, três telas, quatro telas simultâneas. Às vezes, eu fico pensando como elas funcionariam uma depois da outra, uma voltando para outra toda hora. Enfim, isso são exercícios que acho que é possível imaginar e é possível depois fazer. Mas acho que, sim, tem muito de montagem. Gosto muito de como Philippe-Alain Michaud pensa Warburg a partir

disso, porque, no final das contas, é muito montagem intelectual, eisensteiniano, assim, é você criar esses conflitos.

Uma pessoa que faz muito bem isso foi num filme recente que vi e eu fiquei viajando. Inclusive, o nome do filme remete a uma figura que foi muito cara para Warburg, que é a famosa estátua de Laocoonte e Seus Filhos. É o nome, Laocoonte e Seus Filhos, do primeiro filme de uma diretora alemã chamada Ulrike Ottinger, com, enfim, outra pessoa que foi parceira da Ulrike Ottinger durante muito tempo, e o filme é das duas. Tabea Blumenschein, alguma coisa assim. É o primeiro filme da Ottinger, esse filme chamado Laocoonte e Seus Filhos. Quando eu assisti pela primeira vez o filme não havia percebido isso, mas quando vi no cinema recente, agora no Rio, eu percebi que ela faz um exercício warburgiano de jogar umas imagens europeias às vezes; sei lá, tem uma mulher com penas, é uma coisa bem *camp*, bem *queer*, não sei o quê, e daí a pouco ela joga uma fotografia de um corpo indígena cheio de penas. Ela vai criando essas confusões, e essas imagens entram sem explicação nenhuma no filme e dão um *bug* assim. O filme já é esquisito, e, quando essas imagens começam a entrar, ele fica mais esquisito ainda, só que as pessoas são forçadas de alguma forma a criar as relações. Então, o filme te força a produzir essas conexões na medida em que ele vai insistindo nessa perturbação dessas fotografias que entram em contato direto.

Então, de repente, ela, sei lá, tem uma imagem de uma pessoa entrando com uma máscara de gás numa sala e, daqui a pouco, no meio dessa imagem, ela joga a fotografia de um cartaz nazista com, enfim, suásticas e tal, e uma pessoa com máscara de gás. E aí isso te dá um *bug* na cabeça. Então, assim, isso vai produzir alguma coisa. A gente não sabe o efeito disso porque não é uma publicidade em que a gente tem uma mensagem unívoca com um efeito único, mas isso vai produzir algum tipo de atrito, isso vai produzir algum tipo de reflexão. Então, para mim, é isso; assim, é um exercício de montagem, é um exercício de coleção, que exige muito porque exige que a gente assista sempre muitas coisas, leia sempre muitos textos, frequente sempre os lugares e, sobretudo, esteja muito disponível, esteja com os olhos muito abertos e os ouvidos muito atentos ao mundo.

Porque a gente está muito hoje dentro de uma dinâmica de estar na tela do celular, e às vezes a gente não presta atenção. Sei lá, só essa semana encontrei um anel na rua que ninguém estava vendo. Tinha um anel no meio da rua, com uma pedra, que deixei lá no canto, não peguei, mas tinha um anel que alguém quisesse pegar, pegava, ninguém via o anel. Tinha, sei lá, hoje passei pela calçada, tinha alguém que deve ter tido uma noite muito boa e deixou o sapato no meio do chão porque o salto caiu. Aí estava lá o salto num pedaço e um sapato no outro. Essas pequenas coisas que acho de estar atenta às coisas do mundo. Você está prestando atenção no que está acontecendo e olhando as imagens com o coração aberto, sabe?

ARTHUR: É. E é interessante porque você está falando de algumas reflexões, e atualmente estou lendo um livro, que é *O ato criativo*, e tem outro, o *Arte e medo*, uns livros que são desse universo do processo criativo. Aí ambos os livros trazem essa questão de como é trabalhar para ser um estado de estar, assim, um estado de ser que não é o neoliberal, esse tipo trabalhando o tempo inteiro numa piscina de bolinhas, sabe?

CAROL: Sei, com a taça de champanhe na piscina.

ARTHUR: Não é isso; é, tipo assim, é tirar os preconceitos, tirar tudo, as convicções todas, o tempo inteiro, estar aberto a ouvir as pessoas, a ouvir a cidade, a prestar atenção nas coisas. Aí tem uma coisa que você comentou no início, que você falou, essa coisa de estar atento e, também, de captar, como um sismógrafo assim, que acho excelente também para você pensar como que você percebe certas coisas. Ao fazer curadoria, eu já percebi essas questões – por exemplo, um festival de curtas de que participei da curadoria: recebi um monte de filme e de repente vi uns quase, sei lá, uns cinco curtas de diferentes países falando de bebê *reborn*, aquela boneca hiper-realista. E foram cinco, assim, era um da Bélgica, outro da França, outro não sei o que. Aí comecei a perceber a existência de uma coisa que as pessoas que estão fazendo filme tão percebendo, esse movimento. E que é interessante, né? O que diz sobre a sociedade no momento.

CAROL: Exatamente. Se você recebe tantos filmes sobre alguma coisa que é muito específica; nesse caso, pera aí, tem alguma coisa acontecendo

aqui. Naquele ano em que o teu filme foi exibido aqui, chegou muita coisa para gente falando, tipo assim, bugando com inteligência artificial, com todas essas, enfim.

ARTHUR: Relações na internet, né?

CAROL: Sim, relações de trabalho na internet, enfim. Chegou muita coisa para a gente, então era meio que impossível negar que isso era uma imagem que estava pulsando ali. Do mesmo jeito que esse ano, por exemplo, tem uma sessão que a gente fez, que é uma coisa que já vinha do ano passado e que acho que esse ano se intensificou, que é uma questão de maternidade, direito ao próprio corpo. A discussão está mais do que urgente, mas isso nem estava sendo colocado na época em que a gente estava fazendo curadoria. Mas, assim, o direito ao próprio corpo e a própria questão de tipo assim, que lugar é esse da maternidade? Será que a maternidade é uma coisa realmente tão sagrada assim? Em que medida você começa a questionar se você sabe para isso já sendo mãe? Enfim, têm várias questões que atravessam isso daí e que vêm em vários filmes. Mulheres cansadas, mulheres exaustas; porra, não é possível, tem alguma coisa acontecendo, né?

Então, fica meio que impossível negar que algumas coisas precisam rodar. Então, OK, se isso está chegando em tantos filmes assim, de alguma forma a gente precisa trazer isso. Como trazer isso?

ARTHUR: É. Essa questão, assim, eu fico pensando, refletindo, aí eu queria ouvir de você: nessa questão de festivais que abrem editais para inscrição e mais, acaba que tem esse volume e tem um pouco da urgência do momento atual. E, quando perguntei para você, tipo, se tem alguma mostra que você gostaria de fazer e tudo mais-

CAROL: Sim, eu vou responder ainda!

ARTHUR: É pensando também quando você tira esses filtros de seleção. Porque na minha pesquisa tenho pensado muito a questão da seleção e da proposição, mas só que num sentido de que a seleção é uma questão dos nossos tempos, principalmente, mas sempre existiu a questão da seleção. E a seleção, nesse

contexto ocidental, capitalista e tudo mais, diz muito sobre uma questão de chamar atenção, de consumo, de “essa é a pauta do momento” e tal.

CAROL: Isso, exato.

ARTHUR: E às vezes a gente deixa de reparar uma coisa que é interessante; por exemplo, no caso de exibir uma cópia restaurada ou fazer uma retrospectiva, ou fazer essa aproximação entre Humberto Mauro e as *Bicicletas de Nhanderú*, que é uma coisa do tipo assim, vamos refletir, vamos expandir. Aí eu não sei, assim, o que...

CAROL: É, eu acho que, assim, tem duas coisas aí. É diferente você fazer esse processo de seleção, porque é isso: chega a um grupo de filmes, a partir daquele grupo de filmes você vai entender o que parece, porque, por exemplo, essa curadoria desse ano para mim foi muito isso, eram filmes que criavam diálogos, então chegou uma hora que eu sabia que tinha um filme muito bom e que não ia entrar porque ele não tinha diálogo com nenhum outro filme. E como sei que o festival, ele já tem as suas outras mostras, ele tem a Retrospectiva, ele tem a Clássicos; então, por exemplo, na Clássicos, a gente ainda consegue interferir e sugerir algumas coisas – Jocelyne Saab foi a primeira coisa que sugeri – então, assim, dá para a gente criar algumas interferências, mas é a especificidade desses festivais maiores que tem esse processo de seleção; você tem que meio que seguir o fluxo de um trabalho que já está preestabelecido como ele vai funcionar.

Isso dito, por exemplo, na Mostra de Cinema Árabe Feminino, o gesto é muito contrário: não tem inscrição na Mostra de Cinema Árabe Feminino, a gente vai atrás dos filmes. E é quando a gente vai atrás dos filmes, é isso. Assim, por exemplo, esse ano foi uma decisão de nós três da curadoria, era óbvio que a gente tinha que dar um foco para a Palestina. A gente sempre teve muitos filmes palestinos, mas esse ano, sobretudo, a gente tinha que concentrar todas as nossas energias em fazer com que os debates girassem em torno da questão palestina. Então, a gente saiu atrás de clássicos que nunca foram exibidos, filmes dos anos 70, filmes dos anos 80, 90, tentando fazer girar. Então, a gente vai atrás dos filmes; tem um processo também de busca, de coisas recentes ou de coisas de décadas passadas, enfim.

E tem outra coisa que é, por exemplo, outra curadoria que fiz, que foi muito divertida de se fazer, porque também a gente ia atrás dos filmes, e a gente já meio que conhecia, cada um tinha um repertório mais ou menos de filmes que queria colocar na roda, que era a Mostra Que Desejo, que é de um cineclube que tem lá em Maceió, que a gente levou para Maceió e levou para o Rio de Janeiro também. E na Mostra Que Desejo foi maravilhoso, porque é isso; a gente conseguia colocar filme de YouTube no meio da mostra assim, porque era para ser um *queer* sujo; assim, a gente não queria fazer o LGBTQI comportado para um olhar heterossexual. A gente não queria um público heterossexual, a gente queria se endereçar a um público *queer*, estranho. Então, a gente ia lá pegar, sei lá. Não sei se você já viu um vídeo maravilhoso de Frozen matando todo mundo; assim, Frozen lésbica matando todo mundo, tipo GTA. Cara, esse filme é incrível e, tipo, a gente colocou isso numa sessão com outros filmes que são considerados filmes, curtas-metragens, e foi absolutamente incrível essa sessão. As pessoas saíram pirando com a combinação assim de Frozen, GTA, lésbica com curtas-metragens mais convencionais, enfim, com set e tal. Então, essas brincadeiras, isso me anima muito fazer.

Agora, pensando nisso que você estava perguntando, a curadoria dos sonhos, eu fico pensando assim, eu não tenho um projeto específico que quero fazer; sei lá, esse festival, com esse tipo de filme, com essas coisas, mas a minha curadoria dos sonhos é uma curadoria coletiva que eu gostaria de fazer com pessoas que são próximas minhas. Então, eu tenho um grupo de amigas que a gente há muitos anos sonha fazer um festival juntas. E é isso, no dia em que a gente conseguir parar para fazer um projeto e a gente conseguir fazer um festival juntas que diz respeito – que é isso, a gente pensa muito num festival que diga assim: a vida é mais importante. A vida é mais importante que o cinema, mas o cinema está aqui para servir a essa vida que é mais importante. Então, nosso sonho é fazer esse festival. Então, é isso, o meu sonho de curadoria é estar com elas, fazendo esse festival. E aí é outro rolê, enfim, é uma coisa, um projeto de vida que a gente está planejando; não sei quando vai acontecer, mas espero que um dia aconteça.

ARTHUR: É. Massa que você comentou a questão da mostra que colocava filmes de YouTube, que aí chega numa questão também que acho que seria

interessante perguntar assim, os trabalhos que, para você, são representativos desse seu gesto como curadora, sabe? Que aí é um pouco do que você estava explicando, de qual era a proposta, o que seriam esses critérios de seleção, como é fazer essas conexões e tal e como o público reagia a isso, né? *Acho que é legal você contar um pouco sobre, talvez, uma experiência, pode ser tanto essa mostra como outra mostra, que você acha que representa esse gesto curatorial.*

CAROL: Cara, então, essa história da Mostra Que Desejo, essa sessão, particularmente, foi muito legal. Essa sessão foi muito boa porque é isso, a gente fez uma aposta que era mais ou menos alta, porque a gente não estava no Cine Odeon, está entendendo? Tipo, isso também tem a ver com os espaços que você vai ocupar. Acho que seria muito mais complicado colocar no Cine Odeon, no Rio de Janeiro, tipo assim, Frozen GTA matando todo mundo, porque acho que a galera ia meio que ter um problema conosco depois. Mas como a gente estava numa sala cultural, acho que dá, como era, não sei o que lá da justiça, ali no centro, perto do Odeon, é uma sala bem legal ali. Então, a gente tinha liberdade para fazer algumas coisas, e aí acho que essa sessão, aliás, essa programação toda – porque é isso, a gente foi organizando os filmes por debates que a gente queria trazer; quase toda a sessão a gente chamava uma galera para debater questões, palavras-chave que para a gente dizia respeito àquela sessão. Então, a gente saía buscando quem a gente queria chamar para estar lá com a gente.

Acho que esse cuidado, quer dizer, eu gosto muito de fazer mostra com, tipo, depois de cada sessão tem um tempo, e um tempo mesmo, sei lá, quarenta minutos a uma hora de debate com o pessoal na sala; não importa se ficaram cinco pessoas na sala, o pessoal vai ter tempo de processar e perguntar e querer conversar. Para mim, isso é mais importante do que jogar os filmes e lidem vocês com isso. Obviamente, tem situações em que a gente só pode jogar os filmes em função de uma logística, mas acho que, assim, para mim, por exemplo, no caso da Mostra de Cinema Árabe Feminino, eu estou muito animada com o que vai acontecer agora em agosto, porque acho que é a primeira vez que a gente está – inclusive daqui a pouco vou ter uma reunião com ela, com ela digo Analu [Bambirra], que também é da curadoria, para a gente sentar e definir algumas mesas, já tem mais ou menos predefinido; é porque existem escolhas que a

gente precisa fazer e que dizem respeito a isso: que efeito a gente está querendo com essa sessão? Então, tem coisas muito delicadas, a gente tem filmes muito fortes que exigem um debate, porque, se a gente joga aquilo ali sem conversar sobre aquilo, corre o risco de as pessoas saírem falando coisas absurdas. Então, é isso: vai trazer imagens que falam de violência ou que de alguma forma tragam a violência dentro da própria imagem; eu acho que você tem que ter uma responsabilidade ética com algumas situações. Não estou dizendo que, para toda imagem violenta, você precisa explicar. Não, não é isso, não. Mas acho que precisa ter uma responsabilidade de conversar sobre aquilo, de deixar as pessoas processarem, colocarem suas inquietações. É isso que falo quando falo de cuidado, sabe?

Mas, assim, pensando nesses efeitos, assim, sei lá. A sessão de ontem de curtas, a gente teve um tempo mínimo de debate, praticamente não teve, mas a saída da sala de cinema e a conversa com as pessoas do lado de fora, para mim, foi a resposta do que eu estava tentando imaginar, do que seria a sessão. Então, assim, é isso. Por exemplo, no caso do Olhar, quando a gente programa as sessões de curtas, é uma aposta cega que a gente faz que aquilo vai dar certo. Às vezes dá, às vezes não dá. Às vezes, quando vejo o filme na sessão, eu fico, nossa, não funcionou; tipo assim, esse filme aqui depois desse, acho que não tem nada a ver. Isso acontece, porque você não sabe, você não está, na hora que você faz a programação, na sala de cinema e muito menos com as pessoas que estão na sala de cinema. Você não sabe nem quem é que está frequentando a sala na hora, então pode dar um efeito reverso, inclusive. E aí acho que é isso, tem que sempre estar por perto para conversar – “e aí?” “Como foi?” “Me incomodei, por quê?” – É isso, não é para solucionar a vida de ninguém, mas é para pelo menos entender como as imagens chegam.

Porque se fosse para fazer programação por programação, a gente tem as salas comerciais que você tem lá os filmes, e está tudo certo. As pessoas vão para casa, conversam, vão ao bar, depois conversam sobre aquilo. Mas acho que o exercício de curadoria é um exercício de estar presencialmente junto das pessoas, de conversar com elas e de fazer, enfim, essas conversas girarem. Acho que, para mim, essa talvez fosse a diferença entre as duas palavras. As pessoas implicam com curadoria às vezes, mas para mim é uma bobagem. Acho

que tem a ver com a coisa de cuidado mesmo, de estar lá junto, de conversar. Acho que se fosse para fazer curadoria somente para selecionar os filmes e deixar os filmes lá, e você está no conforto da sua casa, aí para mim é programação. Entende? É diferente.

ARTHUR: Ah, sim. Quando comecei a pensar essa questão das distinções entre programação e curadoria, acabei que pensei que a programação acaba sendo essa última etapa da curadoria, sabe?

CAROL: É.

ARTHUR: Então, se você faz só a programação, você recebe os filmes para encaixá-los na grade, mas toda a curadoria acaba implicando uma certa programação.

CAROL: Sim, claro.

ARTHUR: Porque quando você seleciona, você já começa a pensar nessa ordem ou então por que esse e esse?

CAROL: Nessa ordem, nesse horário, nesse dia. Então, assim, tudo isso é programação.

ARTHUR: É uma parte meio de exposição dos filmes, né?

CAROL: Exatamente.

ARTHUR: Aí, talvez agora, assim a gente pode começar do início, já que mudei tudo, que seria quando você se lembra, assim, *quando foi a primeira vez que você passou a utilizar esse termo curadoria*, de ah, estou fazendo curadoria, então sou uma curadora e tal. E, a partir disso, talvez pensar essa trajetória, *quais seriam esses pontos da sua trajetória como curadora*. Aí, é pensando essa trajetória do tipo: foi a partir daqui que comecei a pensar nisso e enxergar isso como um trabalho, como um caminho e tal. Porque acaba que, pensando do ponto de vista da profissionalização, é um negócio muito doido, né? Porque, assim, não tinha nome.

CAROL: Porque a questão é essa, né? Na verdade, a gente já tem nome, mas não tem a profissionalização. A questão é essa. Porque, tipo assim, quando as

pessoas perguntavam “você é curadora?” eu dizia assim: não, eu faço curadoria, eu trabalho com curadoria, mas eu não sou curadora. Isso porque não existe essa profissionalização do trabalho. Porque não existe isso, é um trabalho – e aí isso precisa ser dito, porque, nas artes visuais, acho que funciona de outro jeito, acho que tem outro *status* – no audiovisual, o trabalho do curador é um trabalho extremamente precarizado, e isso precisa ser colocado assim. As pessoas “Ah, porque é curadora, não sei o que”. Não, gente, você só se lasca. É um trabalho precarizado, é um trabalho que é muito mal pago.

ARTHUR: É bom que você já esteja falando de outra pergunta que seria dos desafios.

CAROL: Mas é isso, é muito complicado. Ninguém sobrevive de curadoria, ponto número 1. Pelo menos de audiovisual, não; você pode sobreviver de artes visuais, beleza, mas de audiovisual ninguém. A não ser que você seja herdeiro de alguma, enfim, família; ninguém sobrevive de curadoria, isso é fato. Então, assim, você faz esse trabalho junto com vários outros trabalhos que você tem que fazer; então, isso já precariza a situação. Ninguém pode se dedicar exclusivamente a pensar curadorias de montes de filmes; eu pelo menos desconheço aqui no Brasil uma pessoa que faça isso.

Então, eu acho que é importante colocar isso como um trabalho. Número 1: é um trabalho como qualquer outro; é um trabalho com qualquer outro trabalho do audiovisual, como qualquer pessoa que está trabalhando no set, é um trabalho. Não tem nada de *status* nessa brincadeira. Tem, obviamente, um poder de você dar a ver algumas coisas e não dar a ver outras. Obviamente, isso, de um jeito ou de outro, é um poder que lhe é conferido, mas não é nada que te coloque numa hierarquia; definitivamente não, é um trabalho bastante precarizado. Isso dito, eu acho que... qual foi a outra questão que você falou?

ARTHUR: Da trajetória.

CAROL: Ah, pronto, está.

ARTHUR: Porque acaba que a questão da profissionalização que estou comentando é porque quando o termo começa a se popularizar, começam a surgir cursos, oficinas...

CAROL: Sim, sim, um certo processo de formação.

ARTHUR: Sim, um interesse de pessoas se formarem, serem curadoras, um “Ah, eu quero ser curador”. Você começa a ver estudantes de cinema querendo ser curadores, críticos de cinema querendo ser, jornalistas, cinéfilos. Isso foi um pouco o gatilho para minha pesquisa, o porquê de eu ter começado a pensar sobre isso.

Mas na questão da trajetória, é porque tenho achado interessante, porque a trajetória diz muito sobre como as coisas estão sendo construídas e como isso vai também refletindo nas proposições, nas seleções e, também, nessa composição de como a coisa vai tomando forma. Porque, querendo ou não, quando começa a botar nome, e aí se chama trabalho e depois se organiza, isso vai aumentando essa questão do poder.

CAROL: Sim, claro.

ARTHUR: Vai dando essa certa importância e relevância para o trabalho, para quem trabalha com isso. E aí, uma das coisas que tenho pensado sobre a questão da trajetória é porque a diversidade das trajetórias é o que me motiva, por exemplo, a pensar que...

CAROL: Não tem uma fórmula, né?

ARTHUR: É. E não só isso, mas como o poder que se tem no cinema difere das artes visuais, que já foi sendo moldado, já tem uma trajetória, uma história que vai se consolidando ao ponto que o curador se torna mais importante do que...

CAROL: ... do que o artista! Exato!

ARTHUR: ... do que o artista, do que a arte, do que o museu. E aí como que é isso no cinema? Como que é isso no audiovisual? Aí, talvez, a trajetória é interessante porque, aí lembrando algumas entrevistas, conversas, leituras e tudo, é que muitas das trajetórias às vezes começam com a questão do cineclube ou então da videolocadora. “Vou escolher quais os filmes que vão passar no final de semana lá em casa”. Alguma coisa assim que pode cada um ser de um jeito, e aí como que foi se construindo essa trajetória? E eu comento também porque, quando fui programador do [Serviço Social do Comércio] Sesc

e eu tinha que preencher o currículo, a vaga era para programador de sala, eu falei: o que eu já fiz que tem a ver com isso? Aí de repente lembrei: fiz festival, trabalhei em festival muitos anos, fiz curadoria, que antes era seleção. Aí que comecei a me dar conta.

CAROL: De que aquilo era um trabalho específico, né?

ARTHUR: Um trabalho específico, que é uma função, que é algo a que se dedica um tempo, se dedica pensamento. A partir disso, eu quero saber de você *como foi se dando essa trajetória*, porque ela atravessa as suas outras trajetórias.

CAROL: No meu caso, o trabalho, mesmo de ok, eu vou parar e começar a trabalhar, mesmo com alguns festivais, e fazer curadoria, está diretamente relacionado à minha pesquisa acadêmica. Porque começo o doutorado em 2016, se eu não estiver enganada. É, final de 2016, já estava fazendo projeto; 2017, começo o doutorado; 2020, apresento a tese. A organização da tese, a organização da minha pesquisa acadêmica, ela já se monta – falando em montagem – ela já se monta de um jeito que estou fazendo já um gesto de curadoria, porque crio constelações; cada capítulo da minha tese é uma constelação de imagens do cinema brasileiro, de gestos que se repetem em filmes com propostas formais diferentes. Então, a partir desses gestos que vão se repetindo, eu vou agrupando esses filmes e estendendo a conversa sobre esses filmes a partir disso. Então, monto quatro constelações, que poderia facilmente ser uma programação de filmes em salas de cinema, digamos assim.

É um pouco diferente do que a Mariana Souto faz porque ela monta as constelações já pensando no tema antes, ela puxa os filmes a partir de um tema; no caso dela, relações de trabalho, classe trabalhadora, ela vai montando isso a partir dessas ideias. No meu caso, era a partir de gestos, então às vezes são filmes que nem falam sobre o mesmo, mas eles trazem algumas imagens que se repetem. Então, é outro movimento, mas também é um movimento de cinema comparado, digamos assim.

Então, assim, a pesquisa já era um gesto. A entrada, por exemplo, eu entrei aqui no Olhar de Cinema em 2017; eu fui convidada para participar da curadoria de curtas em 2017, mas muito em função de uma atuação na crítica de cinema, não

na pesquisa acadêmica, porque nessa época eu escrevia para alguns sites, enfim, alguns lugares. E como eu frequentava já alguns festivais de cinema, os meus textos, em alguns momentos, circulavam bastante. Então, a partir de alguns textos específicos que fui colocando, algumas provocações – inclusive, nessa época, eu tinha mais vontade de escrever –, terminei sendo convidada. E aí, a partir desse primeiro convite, eu entendi que o exercício da curadoria era muito semelhante à minha pesquisa. Então, foi algo que meio que naturalmente se encaixou, eu diria.

Mas acho que, como você falou, é uma trajetória muito diferente, eu acho que cada pessoa tem isso. Tem muita gente hoje que trabalha na crítica que pergunta: o que é curadoria? Curadoria também é um acúmulo de imagens que você vai jogando ali num certo repositório na sua cabeça e vai começando a criar conexões a partir desse acúmulo. Você também não consegue começar a fazer curadoria sem um mínimo de referência, né? Você precisa ter alguma ideia, pelo menos, de que o filme existe, de que aquela imagem existe, que você quer trazê-la. Então, assim, é preciso ter um repertório, digamos assim, inicial; eu acho que é fundamental.

Acho que, em toda aula, oficina sobre curadoria, uma coisa que a gente repete é assim: para fazer curadoria, primeiro você tem que ter isso assim, coração aberto para escutar e olhar as imagens. E querer. Aí acho que é isso, porque ver as imagens assim, uma coisa que gosto muito de trabalhar é com a ideia de curadoria como um gesto anti-algorítmico; ou seja, de você quebrar com um certo algoritmo do que as pessoas estão acostumadas a ver, porque o algoritmo identificou que elas estão confortáveis com aquelas imagens. Para mim, a curadoria deve funcionar justamente para produzir os desconfortos que um algoritmo não quer que você tenha, porque ele está ali para consumo; ele não está ali para fazer você questionar a vida.

É um exercício que acho que cada pessoa precisa ter de sair das suas bolhas de imagens. Não vai funcionar você querer trabalhar com curadoria se você ver o que todo mundo está vendo, se você só assiste ao que todo mundo está assistindo, se você só escreve sobre o que todo mundo está escrevendo. Isso, para mim, na verdade, não somente é muito pouco, mas diz contra, eu acho, pesa

contra a pessoa. É muito mais um gesto de procurar ver aquilo que você nunca viu na vida, que você de outra forma nunca veria. Então, acho que para mim é um exercício muito de começar – assim, para você começar a pensar em trabalhar efetivamente com curadoria, você tem que necessariamente ter esse desejo de buscar por aquilo que não vai chegar fácil na tua mão, de sair desse ambiente, do conforto, da imagem que chega para você de bandeja.

ARTHUR: E de algo já legitimado?

CAROL: E de algo já legitimado, claro. Quais são os cinemas legitimados ensinados nas faculdades de cinema? Quais são as disciplinas que são lá fixas? Quais são as disciplinas eletivas que só, sei lá, dez pessoas fazem?

ARTHUR: É. No caso, seu trabalho primeiro como curadora foi ao Olhar ou foi em outro festival?

CAROL: Não, eu cheguei a fazer o – não era curadoria, era seleção de filmes mesmo – fiz para o Sesc [de] Pernambuco em algum momento, acho que antes do Olhar. Eles pediram “Ó, a gente está precisando”. Para ser bem sincera, eu acho que o primeiro trabalho de seleção de filmes foi na, essa é antiga, segunda edição do Cine PE, que foi em, sei lá, 1999, 2000, enfim, acho que no começo dos anos 2000, na verdade. Que aí eram fitas VHS que a gente ia para uma sala, assistia todo mundo junto, uns filmes louquíssimos assim; obviamente, na época, a gente não tinha produção e não tinha, sei lá, o acesso a equipamentos digitais como a gente tem hoje; então, eram outros tipos de filmes. Mas foi um primeiro momento na minha vida em que eu, ok, eu preciso escolher alguns filmes que vão ser exibidos na sala de cinema e outros que não vão ser exibidos. Lá atrás, assim. Mas, aí, depois de um bom tempo assim, passei um bom tempo sem fazer isso até... acho que a coisa mais fixa mesmo foi depois do Olhar de Cinema, que aí comecei a trabalhar em outros lugares.

ARTHUR: Aí, por exemplo, tem certas coisas que depois você pode me mandar, eu posso preparar também para ver assim essa trajetória de festivais, que acho interessante pensar e pensar nas conexões. Às vezes, esteve junto com tal pessoa em tal lugar e coisas em comum e tal. Porque estou querendo é pensar um pouco sobre isso, o que às vezes pode ser um pouco essencial também.

CAROL: Ah, o que você precisa ter, tipo assim?

ARTHUR: É, mas não no sentido de uma regra, mas como no sentido de tipo, olha, tem uma coisa em comum. Porque uma das coisas que percebo em comum é a presença dessa formação formal, da universidade, da pesquisa, da crítica, e algumas coisas que estou refletindo ainda, pensando. Mas aí, nesse caso, por exemplo, de uma experiência aqui e aí depois uma experiência que já começa a se consolidar, nesse meio do caminho, você estava trabalhando com...?

CAROL: Trabalhei durante muito tempo com jornalismo cultural, especificamente com crítica de cinema.

ARTHUR: Mas no jornal...?

CAROL: Então passei dez anos no jornal impresso, no caderno cultural, coisas que não existem mais. Nessa época, o crítico oficial do jornal onde eu trabalhava, que era o *Jornal do Commercio* de Recife, era Kleber Mendonça Filho, e eu editava os textos de Kleber. Então, Kleber mandava os textos, eu cortava os textos de Kleber, que era papel, e aí comecei nesse processo de edição. Obviamente, Kleber estava resenhando um esquema de festivais e às vezes, por exemplo, os lançamentos comerciais, ele não dava conta, então eu começava a escrever. Comecei a escrever assim, passei dez anos escrevendo, e, aí, obviamente, Kleber foi cada vez mais se afastando da crítica para trabalhar exclusivamente com realização de cinema, e eu fui tomando esse lugar. Resolvi sair do jornal, fui morar em São Paulo em 2009, passei seis anos lá, e, em São Paulo ,eu só trabalhei com crítica de cinema, escrevendo para revistas, portais, sei lá, lugares diferentes – do portal *Terra à Harper's Bazaar*, é nesse nível assim de discrepância — sobre cinema. E aí foi quando justamente comecei a frequentar os festivais de cinema.

Quando começo a frequentar os festivais nacionais de cinema – Festival de Brasília, Gramado; enfim, os festivais maiores, Festival do Rio, Mostra de São Paulo e tal – que aí começo a ter uma produção mais intensa de texto, eu disse, não, eu preciso dessa formação. Porque eu não sou formada em cinema, eu sou formada em jornalismo. O meu lugar não é o lugar da graduação de cinema. E aí volto, eu disse não, eu preciso agora estudar formalmente isso; é quando volto

para a universidade. Já tinha feito mestrado – o meu mestrado não era em cinema, o meu mestrado é em mídia ativista, é uma coisa tipo assim, de guerrilha e tal – e aí volto para a universidade já com esse, digamos assim, corpo de filmes, particularmente cinema brasileiro contemporâneo, já muito consolidado na minha cabeça. Eu disse, assim, eu quero estudar esses filmes formalmente e aí volto para UFPE. No caso, voltei a morar no Recife, para fazer o doutorado pensando nesses filmes. Aí foi quando eu consegui formalmente organizar minhas ideias.

É por isso que para mim foi muito importante ter voltado a estudar e ter voltado para esse lugar da academia. Então, acho que para mim a academia é um lugar, sim, importante, eu acho que participar dos encontros acadêmicos e das trocas sobre como a gente consegue nomear algumas coisas nesse nosso exercício de visionamento dos filmes, para mim, é muito importante. Então, acho que hoje eu não consigo, eu acho que seria muito difícil você trabalhar com curadoria sem um mínimo de formação. Não somente, às vezes, eu acho que, por exemplo, uma formação técnica é importante, mas uma formação teórica mesmo, sobre as ideias que circulam no cinema e sobre essa história de cinema. Até porque acho que o processo de deixar algumas coisas visíveis e escolher não exibir algumas imagens, que talvez você já entenda que nessa historiografia sempre são exibidas, você precisa conhecer a história. Você precisa voltar e entender o que é cinema moderno, o que é cinema contemporâneo; enfim, você precisa entender das bases para entender também porque você está trazendo essas imagens e não está trazendo outras. Por que estou exibindo filmes de alguns lugares e com alguns gestos formais, que podem ser estranhos, e não estou exibindo aqueles filmes que talvez fossem, enfim, sucesso de público? Porque as pessoas estão mais acostumadas com essas imagens. Então, é isso, tem a ver com esse processo formal de estudo. Para mim, eu acho que é muito difícil realmente sem ter um mínimo dessa base acadêmica, digamos assim.

De um jeito ou de outro, a nossa gramática visual sofre um processo violento, às vezes, de educação visual das coisas. Então, assim, para mim, é muito complicado você não colocar isso em questão com a educação visual que as pessoas têm. Então, quando você chama as pessoas para conversarem sobre os filmes, debaterem e, nesse caso, escolherem filmes premiados sem saber

que existe ali por trás uma violenta educação visual do que deve ser uma imagem boa, do que deve ser uma imagem ruim, aí acho que é uma reiteração de violências.

Entrevista com Carla Italiano – 22/06/2024 – Curitiba–PR

CARLA: Enfim, já não fazendo esse percurso histórico/cronológico e talvez falando do agora a partir das áreas/frentes que estou; eu acho que são três frentes principais lidando com curadoria e programação e entendendo essas palavras como coisas diferentes e práticas diferentes. (A primeira) que é, justamente, minha trajetória no forumdoc, que é um festival voltado para cinema documentário e etnográfico, então tem um corte etnográfico – acho que é importante para pensar o documentário e, também, pensar no documentário numa forma muito expandida, muito híbrida. Mais, talvez, como uma postura e um compromisso no mundo do que exatamente como um modelo específico de filme ou de procedimentos que têm que ser seguidos. O forumdoc faz isso há muito tempo, já está na 28^a edição, e eu estou desde 2011; então, tem treze anos, e nem sempre fazendo programação, muitas vezes fazendo produção ou assistência de coordenação, enfim, coordenação assistente ou só coordenação. Então: várias frentes diferentes. Acho que o forumdoc é uma delas, eu posso falar mais sobre isso.

A outra é o Olhar, que eu já tenho há... essa é a 8^a edição que faço, de 2017 a 2024, então já tem um arco mais próximo de uma década, já é um tempo. E aí não tem esse recorte documentário, tem um recorte de cinema contemporâneo – não só, porque tem também, mostras históricas, O Retrospectiva e Clássicos – mas principalmente voltada para um panorama maior do que está sendo produzido anualmente. A gente recebe os inscritos, nos longas-metragens especificamente; então, acabo acompanhando o que está se produzindo em termos de longa-metragem, que circula em festival internacional e que tem interesse para estrear aqui no Brasil. Então, não é só documentário, tem essa frente muito mais ampla.

E uma terceira, que é cinema experimental. Eu também sou uma das programadoras do Fenda, o Festival Experimental de Artes Fílmicas, que é o que está bem no começo, está indo para 3^a edição, mas que já construiu ali uma trajetória e uma importância na cidade.

O [Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte] FestCurtas, eu não coloco nisso porque participei como programadora por três edições só; participei como espectadora nesses últimos treze anos, mas como programadora só três; então, sou mais espectadora do que falar de dentro assim.

ARTHUR: Mas aí, o que você diferencia a questão, tipo, programação, programadora? Você comentou...

CARLA: Essa diferença de curadoria e programação, sim.

ARTHUR: Da curadoria e da programação e *o que você percebe que pesa mais para você falar que você fez programação do que curadoria?*

CARLA: Acho que, assim, não há definições dos conceitos, até porque essas palavras vão sendo convocadas e resgatadas, e cada pessoa meio que tem sua definição – por isso também que cada pessoa pergunta o que significa curadoria, porque não é óbvio, não é dado. E tem essa apropriação que vem das artes visuais, que acho meio curiosa, porque nas artes visuais esse nome sempre circulou muito ligado a certas posições de poder, de hierarquia; o curador é um pouco como o galerista. E, no cinema, ela chega de um jeito meio atravessado, que acho até bom, porque dá para questionar mais esse lugar de poder.

E aí, para mim, a programação está muito ligada a responder ou ter que lidar com o conjunto de filmes que se inscreveram. E aí pode ser o recorte que for: filme documentário, filme experimental ou filmes feitos no último ano, que é o caso do Olhar. Então a programação para mim está muito ligada a entender esse conjunto, o que esse conjunto está dizendo, quais são as recorrências, as repetições, o que é interessante para gente pegar dessas repetições e trazer para programação, para seleção específica do festival, e quais linhas a gente quer construir com isso.

E a curadoria, para mim, está muito mais ligada a temos uma proposta, temos um tema ou temos uma mostra histórica e queremos construir. Aí posso pegar filme de qualquer época, de qualquer realização, de qualquer contexto. Como, por exemplo, a Clássicos aqui do Olhar: você pode pegar filme de qualquer época, contexto, enfim, o que você está chamando de clássico. É meio isso. Enquanto a mostra competitiva aqui do Olhar para mim está muito mais ligada a

uma programação, sabe? É mais nesse sentido. É sutil porque a programação também tem curadoria, porque é uma proposição temática, estética etc.

ARTHUR: É muito interessante essa distinção que você está fazendo entre programação e curadoria e falando dessas diferentes mostras no festival. No caso da minha pesquisa, eu estou pensando muito na questão de proposição e seleção, que o trabalho é mais seletivo quando você vai colocando filtros – tipo assim, edital de chamamento e tudo mais –, e ele é mais propositivo quando esses filtros você vai criando e vai propondo.

Então, quando os filmes são de diferentes épocas e tudo mais, é uma proposição. E é uma proposição que traz um pouco dessa percepção que não é preestabelecida. Não é um recorte temporal somente.

CARLA: É, mas tudo é criação de parâmetro, na verdade. O negócio é se ele é dado *a priori* ou não, se ele é mais explícito, publicamente ou não, porque uma programação é isso, né? Como você falou, os filtros do edital. Aqui a gente só aceita filmes feitos no último ano; então, lançamento desde abril do ano passado até esse ano; forumdoc só aceita documentário, mas, na verdade, aceita tudo só que não vai selecionar filmes que são explicitamente ficcionais, porque não é exatamente esse caminho; o Fenda, a mesma coisa, só que com interesse em experimental.

Mas aí, se você for fazer curadoria, os parâmetros talvez sejam internos, mas é tudo regra. Você cria regras, dispositivo, para aquilo que você quer trabalhar, né? Então, por isso que é difícil separar as duas coisas, porque tem curadoria na programação e tem programação da curadoria. E tem uma coisa muito de língua também. No inglês, se usa muito mais *programmer*, não se usa curador porque isso é para artes visuais. A invenção de falar de curador para cinema é muito mais Brasil.

ARTHUR: Você enxerga essa relação entre o trabalho da curadoria com um colecionador, por exemplo? Se sim, em que sentido, se não, tudo bem. E/ou, também, se enxerga essa semelhança desse trabalho de programação, de curadoria, com a montagem de filmes.

CARLA: Voltando atrás, antes de responder mais para chegar nessa resposta, eu venho pensando nisso, inclusive no sentido acadêmico. Acabei de terminar o doutorado – acabei de escrever, não terminei, mas vou defender no fim do mês –, e, em termos metodológicos do meu trabalho, a parte de metodologia, eu justifico que estou fazendo uma curadoria de filmes, que eu não estou fazendo uma comparação; são três diretoras, um filme de cada, a partir de um tema, que está ligado ao cinema autobiográfico experimental de mulheres. Coloquei essa questão que eu estava fazendo na curadoria e na banca de qualificação, me questionaram – não questionaram, mas, tipo assim, disseram –, você não elabora, você não explica direito, então, né? Explique. Eu só falei que fazia assim, e aí, nessa final, eu tive que me debruçar sobre isso e pensar o que estou fazendo e qual é a relação entre esses gestos. E a parte final da minha tese, eu proponho uma curadoria de quatro sessões de vários filmes, várias épocas – depois posso te passar, acho que vai te interessar. Não é sobre isso, mas aí acaba que a conclusão chegou nesse ponto assim, como proposta feminista no mundo. Aí nisso fiquei me havendo com essas relações assim: isso é uma comparação? Isso é uma montagem? Isso é uma constelação? Ou isso é uma curadoria? Qual é a diferença entre essas coisas?

Na prática, são campos que não são excludentes: eles se sobrepõem, eles estão acontecendo ao mesmo tempo. Mas acho que têm alguns gestos que são diferentes, enfim, que se diferenciam um pouco. Uma constelação, por exemplo, de uma montagem; não uma montagem de filme só, mas uma montagem enquanto gesto metodológico. E me parece que todos habitam um pouco um guarda-chuva da comparação, de um gesto comparativo, embora não exatamente a comparação como a gente conhece, como um termo usual de dicionário. Porque parece que, para comparar, você precisa de termos iguais e por vezes não existe equivalência entre algumas coisas, alguns filmes e alguns jeitos de estar no mundo. Então, não tem como comparar se não existe termo igual.

Aí eu cheguei à percepção de que a curadoria está muito próxima de uma montagem, na verdade. E como numa prática de curadoria de filmes, cada elemento, cada filme ou, no caso, cada plano, é autônomo, então existe de forma independente por si só, mas o intervalo entre esse elemento, entre esse filme e

o outro próximo, revela, talvez, até mais do que exatamente o próximo filme, sabe? Assim, a diferença, a distância, o abismo entre eles, ou então o que eles têm de proximidade, o que eles reverberam e ecoam de modo de realização, de estética. Acho que é muito mais interessante esse intervalo, essa brecha entre uma coisa e outra do que exatamente essa coisa independente e essa outra. Por isso que me interessa muito pensar curadoria dentro de uma dinâmica de montagem mais.

E nesse processo de, enfim, escrever e pensar, curadoria e praticar, eu comecei a aproximar muito com montar filme. Eu nunca coloquei em termos de coleção, de colecionador. Você não falou coleção, você falou colecionador, né? O gesto, assim.

ARTHUR: É.

CARLA: É isso. Pensando no Warburg, no *Atlas Mnemosyne* do Warburg, não necessariamente a lógica de associação ou de coleção vai estar explícita no primeiro momento. São várias possibilidades, que aí chegam perto da constelação de fato, mas acho que para mim faz mesmo mais sentido pensar em termos de montagem. Não penso em termos de coleção, porque talvez a coleção, não sei, seja completamente subjetiva, né? Mas também é isso, nunca me debrucei conceitualmente sobre gestos de colecionar ou coleção, e já pensei e já atuei em termos de montagem, mas para mim parece um lugar mais dinâmico no sentido de que as coisas não tão, nunca vão estar num lugar estável. A montagem sempre me permite pensar, e aí pensando curadoria como montagem, como um movimento em mutação; você pode ver a mesma sessão cinco vezes, assim.

Só para concluir essa parte, mas esse exercício final que faço na tese, eu penso os mesmos filmes da tese em conjuntos diferentes, com outros filmes. E aí cada sessão tem um tema e são os mesmos filmes.

ARTHUR: Massa. O que eu queria saber era disso, assim, de *que trabalho curatorial você sonharia em fazer*, e, nesse caso, você já tem um trabalho que sonha já planejado até, né?

CARLA: É, eu não sei, dá para fazer essas sessões. Eu chamei de curadorias insólitas, que é relacionado com o conceito feminista que são alianças insólitas – é um trabalho que está pensando na teoria feminista em relação ao cinema –, e essas alianças insólitas são entre mulheres diferentes, que a princípio não poderiam ou não se esperaria fazer aliança. E são alianças necessariamente temporárias e de conjuntura; elas não são permanentes, elas se dão nesse momento e podem se desfazer. E aí um pouco pensando nessas curadorias nesse sentido, não como um negócio estanque.

Eu não sei se eu colocaria num lugar de sonho ou de desejo e tal, mas, talvez, essa específica, por estar nesse campo especulativo do trabalho acadêmico, não necessariamente precisa ser exibida, sabe? Talvez ela possa existir nesse lugar também teórico de proposição. Sei que estou puxando várias coisas, mas só para finalizar: uma coisa que está desde o começo da minha fala aqui, é que eu não consigo separar, talvez pela minha trajetória, um pensamento acadêmico de um pensamento curatorial. E aí diz, da minha formação, de eu começar a fazer, a pensar e fazer programação e curadoria dentro do forumdoc, que é um festival acadêmico. É um festival pensado e coordenado por professores, povo da pesquisa, galera cabeçuda. E aí não separa uma coisa da outra. Muito diferente do Olhar, por exemplo, que, claro, tem o pensamento acadêmico e as pessoas que estão programando todos estão na academia, mas não é daí que vem, eu acho, como um núcleo radiador, sabe? No forumdoc o núcleo radiador do festival e do pensamento dele é acadêmico.

ARTHUR: É. Aí, eu acho que talvez, antes de chegar também nessa questão da trajetória dos contos, eu queria saber se *tem algum trabalho de curadoria que você fez que você acha que representa esses seus gestos como curadora*. Dos seus trabalhos – que às vezes pode ser uma sessão também, às vezes pode ser uma mostra, pode ser uma sessão num festival, uma edição –, alguma coisa que você se sentiu assim: “Putz, consegui ter um gesto curatorial. Eu consegui propor algo claro que diz muito sobre esse meu pensamento.”

CARLA: Acho que é isso, né? Como ponto originário, é essa relação com o forumdoc, mas especificamente uma coisa é essa mostra que está inclusive acontecendo agora, que se chama Mulheres Mágicas: reinvenções da bruxa no

cinema. A primeira edição foi em 2022, híbrida, mas teve sessão presencial e online, os debates foram online. Agora está acontecendo presencial em quatro cidades, terminando no Rio na semana que vem – É Brasília, São Paulo, BH e Rio. A primeira edição de 2022 foi a primeira curadoria que assinei sozinha na vida, que eu sempre fiz ou programação em equipe, de ir selecionando filmes inscritos, ou propostas temáticas, mostras mais propositivas nesse sentido, mas todas de equipes de duas, três, quatro, cinco pessoas. Essa foi a primeira que fiz sozinha, de uma ideia que surgiu desse encontro com a outra coordenadora, que é a Tatiana Mitre, e ela, produtora executiva, cuida de uma parte, e eu cuidava da outra. Fiquei com a curadoria e quase surtei, assim, porque eu nunca tinha feito sozinha, e eu percebi que eu não gosto de fazer nada sozinha. Eu não gosto de fazer programação e curadoria sozinha, tanto que para essa segunda edição, tem uma outra pessoa, tem mais duas: a Tatiana entrou para a curadoria e a Juliana Gusman também, então somos três. E o pensamento reverbera de uma maneira muito mais interessante quando há mais gente pensando do que uma coisa em si “mesmada”, assim, e também por uma questão subjetiva, eu me questionava muito mais sobre minhas decisões: será que é esse mesmo, será que eu não devia trazer outro. Quando é com outra pessoa, você conversa e decide e está decidido, sabe? É isso, autoquestionamentos e, também, diz de ser mulher nesse campo, é uma coisa específica também.

Mas essa mostra, acho que foi, e agora a segunda edição, continua também sendo uma marca, talvez, que eu me reconheço plenamente enquanto gesto que tem um certo grau de ousadia assim – não ousadia, a palavra ousadia é ruim, mas de um desejo de inovação de alguma forma, de não propor o que já está dado –, uma mostra de bruxa, então, ah, vamos passar os filmes de ficção que todo mundo conhece, tem tal e tal e tal; todos os americanos, todos ficcionais, todos filmes comerciais de molde industrial de historinha. E aí não me interessa em nada isso, interessa parcialmente, né? E aí criei dois eixos que chamei de Lado A e Lado B.

Lado A é a cronografia clássica, na imagem clássica, que aí traz essas construções mais ligadas a estereótipos dessa figura da bruxa no cinema; e aí traz vários realizadores, enfim, clássicos do cinema: Dario Argento, René Clair, Dreyer. Filmes que me interessam também muito; são filmes fodas, mas também

são muito machistas, sabe? Então, se é uma mostra de proposta feminista, então a gente tem um Lado B em que tem o que gente chamou agora de bruxas contemporâneas, corpos indomáveis, saberes ancestrais – Os Contemporâneos: corpos indomáveis, saberes ancestrais. E aí permite trazer filmes feitos por mulheres, curtas-metragens, documentários e filme experimental.

A mostra tem um corte que metade da programação é direção de mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ e metade de realizadores homens, porque se a gente não tivesse esse compromisso, iriam ser 80% de filme de diretor homem e não fazia menor sentido ser assim. Mas é, tipo assim, tem que ficar sempre atenta – “pera aí, está 50/50?” –, porque é muito fácil não (estar). E aí expande, tipo, o lado B não tem bruxa. Tem um documentário sobre aborto, um feminista dos anos 70, de um coletivo mexicano, assim.

ARTHUR: É, mais no sentido de bruxaria, no sentido...

CARLA: Ampliando!

ARTHUR: É, nesse sentido, do que é reprimido pela sociedade machista.

CARLA: Exatamente.

ARTHUR: Ou conservadora, do tipo: isso é bruxaria. Você está querendo mudar as coisas como estão? Sua bruxa.

CARLA: Exato! E é isso, fazendo a mostra, a gente entendeu como ela é popular, como a bruxa pode ser cooptada por um lado muito facilmente da extrema-direita, sei lá, também muito patriarcal e muito racista e muito imperialista. Não é só machista, é tipo, é racista, é tudo. Porque, né, a bruxa tem esse lugar muito específico, visualmente. E etarismo, sempre essa mulher mais velha.

ARTHUR: Isolada

CARLA: Exato, isolada sociedade e tal, que quer o mal. E aí é isso, fazendo a gente entender: isso aqui é tipo um espírito do tempo, é um zeitgeist, porque a gente pode ir para qualquer caminho. E o que a gente faz com isso, mantendo um compromisso feminista? Vamos botar um monte de mulher, vamos botar um

monte de filme estranho. E aí uma pessoa entra no [Centro Cultural do Banco do Brasil] CCBB, que é um espaço de uma instituição grande.

ARTHUR: Bancária

CARLA: Bancária, o que é doido. E é isso, uma galera que não é de cinema, que não é da academia, quer ver um filme de bruxa; e aí às vezes ela vai lá e cai no Branca de Neve, que a gente está passando na sessão infantil, mas às vezes ela vai à próxima sessão e cai no filme experimental dos anos 70 e fala “Nossa!”. Ou então o filme indígena que a gente está passando dos realizadores HuniKuin, que se chama Rami Rami Kirani, que é sobre a consagração da ayahuasca numa comunidade HuniKuin que as mulheres nunca puderam fazer e agora elas estão fazendo pela primeira vez. E aí uma pessoa que não é desse letramento “cinéfilinho” acadêmico, não sei o que lá, cai lá e fala “Ai, isso é legal”.

ARTHUR: Não está acostumado.

CARLA: É, e é por isso que eu faço. E eu sei que tem uma resistência no mundo do cinema, todo meu mundinho “cinéfilinho” cinematográfico, que é ah, isso aí é... Está passando esses filmes de bruxa que não interessam ninguém enquanto discussão de linguagem cinematográfica, entende? Mas está.

ARTHUR: Interessante você trazer essa questão porque também tem uma coisa a ver também com essa questão de formação dos espaços de exibição. Que, por exemplo, é o que se espera às vezes de uma mostra temática, às vezes é o que se espera de uma mostra retrospectiva também, aquela coisa do quero ver o que eu já conheço, que eu gosto.

CARLA: Quero reencontrar.

ARTHUR: Quero reencontrar e tal. E aí, eu acho que você pode falar um pouco *do que você enxerga de desafio desse trabalho de curadoria*, porque existem desafios, né? Você comentou que, na primeira edição, você está sozinha e descobriu que não gosta e tal, mas também a questão de tipo, às vezes, quando você trabalha num festival, o que seriam os desafios? Ou então numa mostra também, o que são os desafios. Desafios de fazer curadoria, que têm a ver, às vezes, com questões práticas, tipo: “Ah, não temos grana para pagar

licenciamento desse filme, então ele sai.” Ou então a questão de tempo, tipo “A gente não tem tempo para fazer isso”. E várias outras coisas. E que desafios que – acho que você vai saber melhor falar dos desafios que você já percebeu.

CARLA: É, eu acho que aí talvez eu colocaria diferentes desafios para essas práticas que são em festival, de seleção de filme escrito – e uma dinâmica de festival, independente de qual é o festival – e essas outras práticas mais de proposição. Porque acho que essas que são, essas curadorias talvez mais temáticas ou então de mostras que não estão necessariamente respondendo a inscritos, elas, em geral, têm um pouco mais de tempo para serem elaboradas; seja para escrever um projeto, para mandar para edital, enfim, costumam ter um pouco mais de tempo para isso.

Mas, talvez, para as duas frentes, eu colocaria como desafio principal tentar sempre não cair em fórmulas, embora isso seja inevitável. Do tipo assim, qual o tipo de filme que está passando que as pessoas querem ver? É claro que tem isso de qual é o público desse evento específico, qual o público desse lugar e o que a gente quer propor para esse encontro; não o que essas pessoas querem ver, mas sabe? Às vezes é justamente o oposto, o que pode dar um choque do tipo, essa pessoa vai levantar e vai embora, como falei, ou às vezes ela fica. Então, são essas negociações, de entender o público.

Mas essa coisa de não cair em fórmula é do tipo o que a gente acha interessante exibir e, ao mesmo tempo, o que pauta, o que nós achamos interessante porque têm esses vícios de valoração, do que é um bom filme, o que é um mau filme. E a gente, enfim, eu acho que a gente é da mesma geração que a gente aprendeu com os grandes mestres do cinema; e aí teria que desaprender parte do que aprendeu para poder abrir o espaço e possibilidade de passar o que, talvez, dez, quinze anos atrás, não era chamado de cinema. Enfim, um pouco também parte do debate que estava na mesa do cinema de luta. Ou, então, ah, esse não é o tipo de filme para cinema, é para militância, é para, sei lá, televisão, é para não sei o que lá. Não é isso. Então, é esse tipo de estar sempre atenta para tentar não cair em fórmulas nem expectativas muito fáceis e, ainda assim, acreditar naquilo que você acha massa, no que pode fazer algum tipo de diferença no

mundo. Porque você exibir publicamente um negócio que não vai mudar nada, então para que aquilo está sendo exibido, né? Enfim, um pouco nesse sentido.

E aí, dentro de festival, talvez os desafios, eu acho que estão ligados a questões muito práticas também, assim, que não podem ser colocadas num lugar menor no que tem essa hierarquia, do tipo: “a prática da curadoria, da programação, é mais importante do que a da produção”. Faço muita produção, e uma coisa é inseparável da outra. Então, assim, e aí tem a hierarquia de trato, de remuneração, de visibilidade, de tudo, né? E é ridículo, porque sem aquilo ser produzido não vai existir nada. E aí entram os debates – Vai poder trazer gente? Vai poder pagar essas pessoas? Vai ter tempo para elas falarem? – porque só selecionar o filme e aí não ter nada disso pensado não adianta nada. Então, as coisas não estão separadas uma da outra, enfim. Eu não estou dizendo direito hipotético de: ah, tem esses festivais que fazem isso e é nisso que estou trabalhando, não.

ARTHUR: Desse gesto também, quando a gente começa a perceber, talvez, que tenha um trabalho até intelectual assim, de pensar, por que isso? Por que não aquilo? E os desafios também acontecem, porque os desafios também consideram certas coisas que são do tipo assim: será que nesse lugar, nesse dia, faz sentido? Será que isso aqui talvez não seja mais uma ofensa? Ofensa que falo no sentido de uma violência, talvez imperialista ou sei lá, do tipo vamos bombardear com mais filmes *assim* do que eles já têm; que é um dos mecanismos hierárquicos hegemônicos também, de estabelecer programações já para consolidar no imaginário das pessoas isso e tal. Isso que às vezes vai de uma maneira fina como cinema de arte, né?

CARLA: Que o povo dizia, né?

ARTHUR: É, cinema de arte e tal. Que aí vai se estabelecendo certos padrões e consolida um imaginário. E é exatamente uma coisa que você estava comentando também, de desaprender e começar a estar um pouco atento a isso. Aí, dentro dessa coisa da atenção, eu queria que você comentasse, mas nesse sentido da trajetória.

CARLA: Não, pois é. Eu estou resgatando aqui, mas, na verdade, é isso, eu colocaria como um ponto inicial, enfim, fundante, essa minha entrada no forumdoc, que acontece quando eu me mudo para BH. Eu fiz graduação em cinema na [Universidade Federal de Santa Catarina] UFSC, em Florianópolis. Fiquei cinco anos lá, e, logo depois que terminei, em 2011, mudei para BH, meio que sem nada em mente, tipo, vou tentar a vida em Belo Horizonte, porque eu não queria ir para Rio/São Paulo, tinha essa certeza, então o que sobrava do Sudeste era meio que BH. E fui atrás da Cláudia Mesquita, que foi minha professora e orientadora na graduação; ela morava em BH e estava dando aula, e já era do forumdoc há muito tempo.

E aí eu cheguei lá e comecei como estagiária, eu respondia *e-mail* e organizava papel e tal. E, nesse primeiro ano foi meio isso do forumdoc, em 2011. Aí em 2012, alguém, numa reunião do coletivo, montando comissões de seleção, sugeriu o meu nome para a seleção da mostra internacional – que hoje nem tem mais contemporânea internacional, na época tinha. E aí eu falei: tá, beleza. Foi até o Rafa Barros que falou meu nome, e eu achei aquilo uma aposta muito alta, assim. E aí foi a primeira mostra de seleção que eu fiz: em 2012, para a Internacional.

Mas é isso, eu tinha uma formação em cinema, uma graduação, mas se eu for puxar retroativamente, não foi o primeiro gesto, assim, exercício de seleção: foi no cineclube da graduação que chamava cineclube de Rogério Sganzerla – Rogério foi fundamental e tal então o cineclube chamava Rogério Sganzerla. A gente selecionava filmes, passava e escrevia um textinho de uma página que imprimia no A4 e entregava para as pessoas, e aí fazia um comentário depois; isso eu lembro de fazer.

ARTHUR: E isso quando?

CARLA: A graduação foi entre 2005 e 2010; então, foi nesse período, 2006, por aí. E é isso, quando eu comecei a fazer seleção, eu entendi que o processo de cineclube, não só de escolher em grupo, em coletivo, mas de exibir e debater, já era (seleção). Cineclube é esse lugar também.

ARTHUR: Aí no forumdoc, depois, você começou...

CARLA: É, aí eu entrei no forumdoc e, [em] alguns anos, eu integrava a equipe de produção e fazia seleção – ou da brasileira, ou equipes de curadoria de mostras temáticas –, ou ficava só na produção e depois na coordenação. Aí foram várias assim: em 2012, eu fiz a Internacional; 2014, eu fiz uma retrospectiva do Avi Mograbi com a Cláudia (Mesquita) – o Mograbi veio, enfim, a gente passou vários filmes dele, ele deu um curso. Depois, eu fiz acho que a Nacional em 2015... Não, em 2015, eu fiz a mostra que foi coordenada pelo Andrea Tonacci, que era Olhar: um Ato de Resistência. Lembra dessa? Foi um pouco antes dele morrer, ele morreu em 2016. Era proposta do Tonacci, ele queria fazer uma mostra indígena, do continente americano, assim, vigorosa. Tanto que tinha até um orçamento próprio, separado do forumdoc, que era do Itaú. E aí a comissão de pré-seleção era eu, ele e Carol Canguçu. A gente viu um tanto de filme, propunha não sei o quê, e aí ele meio que selecionava, mas em conversa com a gente; ele mudou para BH, ficou lá duas semanas, a gente ia todo dia ver filmes, sabe? Assim, aprendi muito nessas conversas com o Tonacci. Acho que, em 2016, eu fiz Brasileiro ou não fiz nada; 2017, eu fiz uma temática que era Os Fins Neste Mundo: Imagens do Antropoceno, que já era pensando essa questão do fim do mundo no cinema. E aí fui eu, Júnia Torres e Fred Sabino. E aí participei de várias, cada ano era uma, né?

Assim, o nível de aprendizado meu nas mostras que eu fiz curadoria, com as mostras que eu produzi e não escolhi os filmes, foi igual. Teve muita mostra do forumdoc que eu produzia a mostra: fui atrás dos filmes; caiu o filme, entra outro. Uma qual que eu fiz isso? Ai, nem me lembro. As mostras históricas tudo caía comigo, porque eu tinha...

ARTHUR: Aí não tem cópia, né?

CARLA: Não tem cópia! A mostra histórica é tipo assim, não tem cópia e liga para fulano.

ARTHUR: Tem uma VHS...

CARLA: Aí descobre na véspera que tem só um VHS digitalizado.

ARTHUR: Uma Beta.

CARLA: Uma Beta SP que não tem máquina em BH para digitalizar, que tem que ser digitalizada em São Paulo, sabe? Essas mostras históricas sempre foram muito desafiadoras, mas aprendo muito. Por exemplo, eu fui produtora de uma mostra do Ewerton (Belico), no Sesc Palladium, que era Cine Tropicália. Eu não selecionei os filmes, mas eu aprendi tanto com os filmes que eu eventualmente assisti, tanto com aquela mostra e com o tema e com os filmes quanto nas que eu selecionei, entendeu? Então, por isso que eu também não faço essa hierarquia.

ARTHUR: É, e até legal você tocar nessa mostra porque é uma mostra que pensei muito sobre essas coisas, assim que foi investigando a cópia de exibição, você começa a aprender sobre cinema brasileiro.

CARLA: Você faz pesquisa sobre cinema brasileiro!

ARTHUR: E preservação e memória.

CARLA: E é produzindo, sabe? Então, esse lugar da curadoria como um negócio isolado – ele está ligado com a produção, é impossível separar uma coisa da outra. Que aí vem o corte de gênero, né? Ficam lá os curadores machos – tanto que eu não faço mais isso, eu não produzo mais mostra de macho.

Eu acho que eu dei “sorte”, entre aspas porque essa palavra é ruim, mas eu consegui construir uma carreira profissional em que, quando eu saí da graduação e comecei a trabalhar, eu já automaticamente comecei nesse lugar. Porque eu terminei em 2010 a graduação; em 2011, eu estava no forumdoc. E aí nunca mais saí disso. Se desdobraram várias outras coisas, e, dentro de cada festival, fiz muita mostra – tanto que eu não consigo nem lembrar, tenho que ir lá puxar do meu currículo – dentro do forumdoc, dentro do Olhar. Dentro do Olhar, enfim, como parcerias com outras pessoas, eu fiz várias. Por exemplo, com Aaron Cutler, que é um curador americano e que foi programador do Olhar por muito tempo, a gente fez algumas. A gente fez uma retrospectiva que era o Jean Rouch em diálogo com Djibril Diop Mambéty, um realizador senegalês, se eu não me engano.

E, enfim, várias coisas que você vai às vezes sendo meio puxado; tipo, teve essa ideia que outra pessoa teve – isso é legal também, nesses processos coletivos,

que meio que deixa de importar quem teve a ideia, porque aquela gênese, ela é um fator dentre vários; então, tudo que foi pensado depois é tão parte do processo quanto quem trouxe a gênese, isso é legal de trabalhar junto.

ARTHUR: O importante é a existência, né?

CARLA: É e quando você vai pensando em conjunto, aquilo virou outra coisa, então é de todo mundo. Então, isso que eu gosto de trabalhar junto com gente, não gosto de trabalhar sozinha. Mas é isso, dentro de cada festival, tem essas propostas que foram se atualizando com o tempo, mas eu acho que talvez de outras coisas que têm a ver e que só se percebe depois. Certamente, [uma dessas coisas é dar] aula – nesse espaço, eu não fui professora por muito tempo: dei algumas disciplinas, ou como monitora no mestrado ou dando aula mesmo; algumas disciplinas sozinha no doutorado ou então [em um] minicurso. E esse momento da aula te ensina muito do que as pessoas trazem de volta – você sabe também, por ser professor – e o que vai escolher mostrar, o trechinho que você vai mostrar, que as pessoas vão ver, quais filmes elas vão ver e tal.

Mas eu acho que teve uma outra coisa que eu fiz, na pandemia, inclusive, em 2021, que foi fundamental no pensamento sobre documentário que se chama Na Real_Virtual. Foi um seminário virtual, proposta de dois diretores/criticos do Rio, que é o Bebeto Abrantes e Carlos Alberto Mattos, o Carmattos. E eles queriam uma terceira pessoa, queriam uma mulher, aquela coisa das cotas.

ARTHUR: Um, vamos equalizar, né?

CARLA: Eu entrei muito nesse lugar; assim, eu consegui fazer muita coisa, ter muito convite, por ser a mulher que trabalhava com documentário, por exemplo. Tipo “Ah, preciso de alguém para falar de documentário”,

ARTHUR: Especialista.

CARLA: Aí meu nome aparecia por eu ser mulher, mas era porque eles precisavam de botar uma mulher.

ARTHUR: Ah, a cota do edital.

CARLA: A cota da mulher, exatamente. E aí eu consegui fazer muita coisa, e o Na Real_Virtual foi uma dessas, que fui chamada por eles, e a gente fez a curadoria juntos e selecionou. E eram encontros entre dois documentaristas brasileiros, encontros virtuais – era um seminário pago, as pessoas se inscreviam e faziam –, e foram encontros incríveis, com nomes que eu talvez não conheceria de outro jeito. Sei lá, o Geraldo Sarno – um pouquinho antes do Sarno morrer, a gente fez uma conversa de duas horas com ele –, o Bodanzky, o Orlando Senna, a Sandra Kogut; enfim, vários nomes. Têm gerações mais novas também, Ana Rieper. A gente fez vários debates com pessoas do documentário, Carlos Adriano; enfim, esses encontros que foram se dando.

E aí é isso, é aula, é seminário, é *online*, mas só para finalizar, assim, eu acho que uma coisa que mais me ensina e que mais me desafia em relação à programação, curadoria etc., é no momento da exibição, que é talvez, agora que terminei o doutorado e vou tentar fazer alguma coisa nesse sentido, é exibição em itinerância no interior; fora de grande centro, fora de sala de cinema. É muito desafiador. Não só interior, pode ser ocupação urbana também – a gente faz isso com o forumdoc, por isso que eu tenho essas experiências. A gente foi, algumas vezes, exibir, logo depois do desastre de Mariana, da barragem, em algumas cidades do entorno e, também, em ocupações urbanas de BH.

E aí você não sabe quem vai, você não sabe o que a pessoa quer ver. Você tem lá os filmes, os arquivinhos de filme no seu computador, sabe? Assim, ah, fazer um debate sobre ocupação urbana com o filme da Dácia. Aí chega lá, e a galera quer ver *Velozes e furiosos*, não quer ver o que ela já vive todo dia. Não passa por essa coisa que a gente acha que consegue prever; assim, é muito doido. Aí nessas sessões, por exemplo, que eu falei do *Velozes e furiosos*, que aí não queria ver o filme, a gente passou um filme indígena do Vídeo nas Aldeias (VNA), que era o Carta das Crianças Ikpeng para o Mundo, que são os filmes do VNA que tão dublados – porque tem isso também, a legenda é um grande fator de exclusão, e aí, qualquer sessão que eu faço fora de sala de cinema, eu levo os filmes do VNA dublado – e aí eles amaram o filme das Crianças Ikpeng, saca?

ARTHUR: Massa.

CARLA: E é isso.

Entrevista com Kênia Freitas – 18/10/2024 – Por videochamada

ARTHUR: Então, primeiro eu queria que você falasse um pouco sobre *como você enxerga esse trabalho de curadoria. Se você faz alguma distinção entre curadoria e programação, ou se as duas coisas trabalham juntas, se é a mesma coisa. Um pouco sobre isso. Essa seria a primeira questão.*

KÊNIA: Um pouco difícil, né? Acho que vou pôr mais, na prática, primeiro, e depois retomo o que é a curadoria em si. Eu acho que, na prática, em como tem sido feito, e sobretudo pensando que a gente raramente tem equipes grandes que vão conseguir separar o trabalho em curadoria, programação, produção de cópias, eu sinto que, na minha experiência prática, essas coisas se misturaram muito, de que a gente, no momento que faz curadoria, está fazendo um pouco de tudo isso.

Então, pensando essa pesquisa, escolha, acho que talvez isso defina mais a curadoria: esse gesto de intervenção, de proposição. Eu diria que, na teoria, a curadoria e a programação se diferem por questões conceituais. Acho que a programação vai lidar com um universo de coisas que existem e programá-las: colocá-las de uma forma mais automática, pensando talvez numa dinâmica dos filmes estarem dispostos de alguma forma, acessíveis, colocados em horários; uma grade, seguindo algumas lógicas, mas não necessariamente todo trabalho de programação vai incluir um trabalho de intervenção e proposição. Acho que, a partir do momento que a gente começa a falar sobre esse gesto curatorial, a gente fala também disso: acaba que a gente faz também o colocar numa certa ordem, o pensar na maneira como isso está exposto. Porque isso tem a ver com como se chega ao público – inclusive, nas formas de intervenção, de proposição –, mas não necessariamente se encontra assim. Acho que tem essa diferença, vamos dizer assim, mas que, na prática, muitas vezes, a gente faz as duas coisas.

Pensando na experiência, por exemplo, do Cinema do Dragão: era uma experiência que envolvia muito fazer esse gesto de programação, programação de sala, de lidar com circuito, de ser um pouco escolhas mais dadas do que chega. Ainda que a gente estivesse falando de um circuito alternativo – de uns

filmes mais independentes, de uns filmes de arte, de filmes brasileiros –, existe um tempo dos lançamentos e existe uma firma de colocar isso numa certa grade, de negociação com as distribuidoras, de entendimento dos hábitos e de proposição para o público com o negócio da sala. Mas existe também, aí penso num cinema como o Cinema do Dragão e outros cinemas que trabalham em circuito mais alternativos, gestos propositivos que são as mostras, as sessões especiais, são os filmes com debates; enfim, todos esses outros momentos que recortam essa programação diária com uma certa intervenção do que se coloca. Inclusive pensando em, por exemplo, se a gente pensa em uma sala que tá lidando com circuito e, ao mesmo tempo, tem algumas programações especiais, o que esse circuito pode não estar dando conta de apresentar, de propor e de colocar; que outros tipos de filmes e de programações que são interessantes compor junto com isso.

Então, eu poria isso. Acho que a curadoria tem um gesto conceitual de intervenção, de proposição. A programação talvez seja esse lado mais prático, mas muitas vezes a gente faz as duas coisas, a gente faz inclusive uma produção de cópias.

ARTHUR: Você citou o Cinema do Dragão, e eu acho que, na época dos percursos curoriais, você não era programadora, né?

KÊNIA: Não, não era.

ARTHUR: Depois você foi. Achei superinteressante ter escutado e depois ter o período em que você estava à frente. Eu acho que agora é o Fábio, né? Se eu não me engano.

KÊNIA: Isso, é, Fábio, que está lá.

ARTHUR: É bem legal porque, assim, você já passou por esse período, essa experiência, no Cinema do Dragão, aí eu queria saber um pouco das diferenças assim. *Se você pudesse explicar, contar um pouco, sobre essa diferença entre as atuações suas em festivais, mostras e na sala de Cinema do Dragão do Mar.*

KÊNIA: Eu acho que foi um ano e meio lá. Foi uma experiência muito diferente mesmo. Se eu pensar, eu tinha feito tanto mostras que eu havia proposto, tive a

ideia e tal, algumas como convidada, mas ainda num lugar mais aberto de propor. Algumas vezes participando de equipe curatorial de festivais que têm inscrição, que a gente lida um pouco com o que chega e faz a seleção a partir daí. Aí, lidar com a programação, fazer a curadoria, lá no Cinema do Dragão, tinha isso que falei um pouquinho antes, que é esse lidar com os lançamentos, lidar com o circuito que tem um calendário, que tem um modo de funcionamento que é muito estruturado mesmo. Então, o dia em que se combinam os filmes que vão entrar entre cinemas e distribuidoras, que é segunda-feira; o dia em que você tem a troca da grade de programação, que é quinta; as estreias, os filmes que entram, a circulação das cópias: tudo isso vai envolvendo uma outra dinâmica de produção, de entendimento das estruturas.

Acho que é uma coisa interessante que eu não tinha lidado assim e envolve um trabalho muito direto com as distribuidoras. Assim, se a gente pensa no Brasil que a gente tem, acho que não só no Brasil, mas se a gente pensa no circuito independente, que a gente vai ter poucas distribuidoras, acaba que esse trabalho também é um pouco de entendimento, de troca, de conversa, de proposição em conjunto. E esse público, que é um público, vamos dizer, mais amplo, porque você vai ter numa sala de cinema alternativo, de cinema de rua como o Dragão, desde o cinéfilo mais clássico a uma nova geração, que é fã dos filmes da A24; do público mais eventual que tá passando pelo lugar às pessoas com uma coisa mais eclética. Então, é também, eu acho, uma experiência que foi muito intensa e interessante; é esse contato mais permanente com a curadoria em relação ao público, assim em relação a esses entendimentos. Então, é lugar de, às vezes, saber algumas coisas que funcionam, que fica feliz, e, também, de propor outras coisas, de propor às vezes um que talvez não vá tão bem, mas que a gente acha que é importante ter um espaço, que ele chegue lá só a alguns espectadores, mas que ele chegue, que entre em cartaz.

Então, acho que é essa dinâmica da permanência que eu acho que é muito diferente das mostras. Porque as mostras têm uma intensidade grande; então, você vai lidar ali com uma semana, duas que seja, discutindo mais intensamente um certo grupo de filmes, mas depois você tem uma descontinuidade disso, essa mostra se desfaz. Nessa programação, nessa curadoria para a sala, eu acho que o que tem também de interessante é esse entender, essa troca da curadoria

e público a partir de um processo de continuidade, [de] construção, de proposição. A curadoria tem raramente a ver com os filmes de que você gosta mais – assim, “Ai, então vou passar só os filmes de que eu gosto”. Várias vezes, a gente está pensando no que faz sentido, em qual é a proposição, o que isso quer colocar. Nesse caso, sobretudo, tem muito a ver com isso, com o entendimento de, dentro desse cenário, que filmes são importantes que estejam ali? Esses anos têm sido anos intensos de lançamentos, de circuito de cinema brasileiro. Então, tem algumas escolhas difíceis, mas que vão muito dessa conversa permanente e dessa tentativa de entendimento de quem é o público dessa sala e o que quer se propor para eles.

Então, acho que talvez a maior diferença seja essa possibilidade de continuidade assim, que eu acho que foi muito rica.

ARTHUR: Passei por isso também lá no Sesc. Fiquei praticamente três anos lá, e é isso, você entender qual é o público, o que aquele público espera e o que você pode também surpreender, né?

KÊNIA: É.

ARTHUR: É uma coisa disso, a proposição assim.

KÊNIA: Essa negociação, né? Tipo, você vai e agrada em certo lugar.

ARTHUR: Vai arriscar?

KÊNIA: E algumas vezes também fala “não, aqui todo mundo vai achar isso superesquisito, mas tem que passar para dar um susto”

ARTHUR: É legal assim, né? Essa permanência é muito interessante mesmo, até para pensar como a gente pode criar um circuito que mistura, que está sempre oferecendo algo para o público ter uma certa alteridade. Porque se não é isso, se vai entregando sempre o que o povo está acostumado, aí vira aquelas salas assim, “ah, é um cinema de arte!”. É, mas são filmes muito parecidos, né? Não se arrisca.

KÊNIA: Muito confortável, né?

ARTHUR: É muito confortável. Comédia francesa...

KÊNIA: Isso, exatamente isso. Só coisa mais ou menos... Não, é legal quando vem uma coisa que é totalmente diferente disso.

ARTHUR: É, e aí uma coisa que lembrei foi uma etapa assim que eu estava brincando, num processo de curadoria, porque em festivais, por exemplo, tem muita intervenção de uma lógica de evento, têm outras coisas que atravessam. Então, na minha pesquisa, eu não estou focando muito em festivais, porque eu acho que o festival carrega outras questões. Tem umas questões meio sociológicas assim, meio econômicas também, meio espetáculo, e isso interfere muito nesse trabalho de curadoria também. Aí, eu estava lembrando, de eu brincar com a equipe, eu falei: "Não, a gente tem que ter a copta de global". Que é igual ao do FestCurtas na edição em que trabalhei no Internacional, que aí entrou o filme que ganhou em Cannes, e o único argumento era assim: isso vai dar a imprensa. Era o pior filme da seleção, mas o argumento era assim: isso vai dar capa do jornal.

KÊNIA: É! E isso é muito festival, mas tem no circuito às vezes assim, "ah, o filme ganhou um prêmio importante no Brasil", mas é um filme que você nem lança muito. Você fala: "tá, eu não vou passar o filme que ganhou Gramado, que ganhou Brasília, sabe?". Assim, a gente tem alguns prêmios que destacam.

E com os filmes internacionais também, né? "Ai, inveja, aquele carimbo! Ganhou roteiro, não sei onde." Aí você assiste e fala: Hm, tá. Porque também gera, eu acho, esse lugar dessa expectativa, desse público mais cinéfilo, que acompanha a programação, que vai querer ver aquele filme. E é isso, então vai por lá no release da semana: vem aí estreia do filme e tal, que ganhou o prêmio não sei onde.

ARTHUR: É. Então, pensei de você comentar um pouco como foi esse processo, dessa sua origem como curadora. Se foi no cineclube, lá no [Grupo de Estudos Audiovisuais] GRAV, na faculdade, ou se foi em outro momento que você percebeu esse seu trabalho de escolha de filmes e proposição de sessões ou de edições e tal.

Que eu me lembre, também teve essa experiência de produção de cópias, né? E aí, uma coisa que você comentou já é a relação que se mistura um pouco por conta de uma concentração de funções.

KÊNIA: Precariedade no trabalho, né?

ARTHUR: É, você tem que saber quais os filmes têm disponibilidade e várias outras coisas que atravessam e que deixam não só o trabalho de curadoria. Que tem um trabalho de programação, de seleção, de um monte de coisa. E aí você pode citar assim, pontualmente, esses locais, esses eventos que você acha que foram importantes nesse percurso.

KÊNIA: É curioso, assim, por exemplo, o GRAV foi um lugar superimportante – aquele cineclube de que eu participava na [Universidade Federal do Espírito Santo] Ufes. A gente assistia a muito filme, era aquela coisa e tudo. A gente se encontrava todo sábado, mas o GRAV tinha uma coisa curiosa, pensando em curadoria: a gente tinha uma grande lista de diretores e diretoras; enfim, grupo e tal, às vezes movimento, escrita, e a gente fazia um sorteio. Estava tudo dobrado nos papeizinhos que a gente chamava de melequinhas, e aí toda semana, quer dizer, toda semana não, uma vez por mês, a gente assistia três, quatro filmes de cada diretor, de cada movimento. Mas a escolha não seguia porque tinha essa coisa lá do “o que assistir?”, “em que ordem?”, “o que privilegiar?”. E Alexandre Curtis, que era o coordenador do projeto, o professor coordenador do projeto, tinha muita coisa do “Ah, não. O GRAV nasce com certo intuito das pessoas escreverem crítica”.

O que nunca se desenvolveu totalmente, né? A gente assistia muito, escrevia muito pouco, mas tinha essa coisa do “o crítico precisa escrever sobre tudo”, então a gente não vai ficar escolhendo o que assistir – óbvio, tinha uma certa escolha do que pôr na lista, mas era uma lista de uns 200 nomes. Então, ela não tinha, vamos dizer, esse gesto curatorial de “ah, então vamos ver *isso*”. No máximo, a gente sorteava e, ainda pensando que a gente estava lá no começo dos anos 2000, no geral, a gente escolhia os filmes também pelos filmes que estavam disponíveis. Assim, quando era um diretor que tinha mais filmes era mais fácil, então você escolhia os principais, mas, às vezes, para um diretor menos conhecido, era o que tinha com legenda em português na locadora no

começo e depois, mais para o finzinho, o que a gente conseguia achar na internet, mas também com certa limitação ainda daquele período com o que a gente de fato conseguia achar de alguns diretores.

Então, aí o GRAV foi muito importante, eu acho, no gesto da organização de sessão, do fazer debate, desse estar junto, de pensar numa lógica que não fosse sala de cinema comercial, de acesso a esse acervo – foi muito formativo nesse lugar – de divulgação: eu saía lá, fazia cartaz, mandava e-mail. Não era uma época de rede social ainda forte para isso, mas colava cartaz na universidade inteira. Mas ele não foi um lugar onde, por exemplo, a gente usava hora nenhuma a palavra curadoria. Não tinha uma relação entre o que a gente estava fazendo lá, e acho que nem nesse momento no Brasil essa discussão de curadoria estava muito consolidada. Eu acho que estava ali nascendo. Talvez começou em Tiradentes e tal, mas ainda muito... não era um termo que eu pelo menos me lembro de a gente usar. Acho que o GRAV fez uma ou outra mostra, mas para mim foi muito mais nesse lugar do pensar a sessão, pensar a exibição, mas não ligado à curadoria.

E aí as experiências, né? Eu comentei, da produção de cópias, foram muito importantes para isso. Trabalhei na produção de cópias de duas mostras em que a Barbara Kahane foi a curadora, que é uma curadora, diretora e produtora do Rio. Ela fez primeiro a mostra Cinema e Rock n' Roll, que eram filmes brasileiros que tinham essa temática de rock e tal, e a segunda era uma retrospectiva dos irmãos Marx. Foram essas duas que trabalhei, uma em 2011, outra em 2012, se eu não me engano; a gente pode olhar as datas depois. E aí, nesse processo, ela me chamou para fazer a produção de cópias, ela fazia a curadoria. e a gente trabalhava muito juntas. Aí acho que tem várias coisas desse processo, tanto de curadoria quanto da produção de cópias, que eu aprendi muito com ela e com esses dois eventos.

Eu lembro isso assim, da primeira vez que ela me chamou para fazer que era Cinema e Rock, inclusive uma coisa mais de vários diretores e diretoras diferentes. Não era *um* artista tal como era a dos Irmãos Marx, que já fica mais delimitado assim – tinha realmente um processo de proposição; quais filmes têm a ver com rock e tal. Foi um processo muito rico disso. Eu tinha lá a lista curatorial

dela e aí ela falou: “Ó, fazer produção de cópias é tipo gincana; assim, você vai lá, põe na internet e sai procurando os filmes e vai tentando descobrir quem tem, quem é distribuidor ou quem tem o direito, e é isso”. Funciona muito bem quando o filme é maior e está num circuito mais comercial. É muito fácil, você acha “ah, esse filme é da Warner: beleza, tá bom”. você vai ter lá um e-mail, você vai ter coisas, vão te cobrar o olho na cara. Mas aí é o filme de não sei quando que você tem uma cópia que está na Cinemateca, mas o dono do direito está não sei onde, ou a Cinemateca tem os direitos, mas ela não tem cópia. Então, era muito esse processo, né? E aí fico pensando no cinema brasileiro mais autoral, de vários filmes que tinham que ficar assim, tentando entender, achar, perguntar. Tanto de ver os direitos, quanto de ver que cópia de exibição que tinha.

Hoje em dia, também tem muito mais coisa digital. Naquele momento, tinha menos, então ainda era muito o que tinha em película. A gente fez algumas exibições, película, o que tinha em um DVD, blu-ray às vezes, mas muita coisa que você tinha que, né? Nessas duas mostras, por exemplo, para eu pegar a VHS e transferir para fazer uma exibição, porque eram as cópias que apareceram, que tinham. Então, aí foi o lugar onde, eu acho que pela primeira vez mais diretamente, estava ouvindo falar de curadoria e lidando e aprendendo um pouco a fazer assim. Inclusive nessas negociações do tipo, fazia produção, lidava com os acervos, achava e conversava com a Bárbara: achamos tal filme, mas estão cobrando não sei quanto, ou estão cobrando não sei quanto para produzir. E essas tentativas assim, esse entendimento, inclusive, do “Então, a curadoria abre um pouco a mão aqui. Não, aqui”. E alguns lugares que a Barbara falou: “não, aqui a gente vai mudar alguma coisa, tirar dinheiro de algum lugar ou não sei o que, mas a gente precisa passar esse filme, porque ele é essencial para uma proposta assim.”

Então, acho que foram duas experiências muito ricas. Aí, um pouco concomitante, que é realmente quase o mesmo período, foi o período em que comecei a escrever crítica. Eu tinha essa formação pelo GRAV, eu sou formada em jornalismo, então escrevia, mas escrevia muito pouco, não escrevia como uma prática, não escrevia em nenhum veículo. Quando eu estava no doutorado, morando no Rio, eu comecei a escrever na *Cineplayers* primeiro, que é uma revista de internet. E aí já tinha todo esse movimento grande com o cinema, um

pouco pela pesquisa, um pouco por estar nesses trabalhos assim, de produção. E aí surgiu um pouco a proposta, uma amiga convidou, e, enfim, essas três coisas vão acontecendo um pouco juntas: já tinha o caminho da pesquisa acadêmica que ia por um certo lugar, e aí vem a escrita da crítica, com esses trabalhos de produção.

Aí eu acho que a mostra de afrofuturismo é um pouco o que vai juntar isso. Esses dois trabalhos de produção de cópias que eu fiz com a Bárbara eram editais de ocupação, um do CCBB, no Rio, e outro da Caixa [Econômica Federal]. E era uma época que, enfim, nem sei se voltaram, mas que esses editais abriam com uma regularidade, com uma certa constância. Aí eu também aprendi muito, com a Bárbara e com a Monique, que era produtora executiva dos projetos, a como propor esses projetos, o que tinha que ter lá etc. E aí veio, acho que desse processo de fazer a produção, de entender como você consegue estruturar um projeto, o desejo de, quando ouço para falar pela primeira vez de afrofuturismo, eu penso: poxa, isso daria uma ideia de mostra de filmes. E acho que muito desse gesto de intervenção, proposição diz: filmes que eu gostaria de ver e que eu nunca vi exibidos. Que de alguma forma me despertava uma curiosidade, um desejo, e que me pareciam que muitos nem estavam num certo circuito e outros poderiam até ser mais conhecidos, mas não estavam considerados dentro disso, e aí acho que vem muito desse projeto. Tanto que, assim, ele acontece só em 2015, mas mandei o primeiro projeto, acho que foi ainda no final de 2013. O primeiro ano que mandei para a Caixa, o projeto não passou. A gente refez – acho que a maior diferença foi que primeiro a gente mandou só para a Caixa Rio e o segundo a gente mandou para a Caixa Rio e a Caixa São Paulo. Aí o projeto passou na caixa de São Paulo, nós passamos lá.

Aí juntou, acho que um pouco já da trajetória da pesquisa acadêmica, que essa pesquisa do afrofuturismo começa fora da academia, mas depois ela vai entrando. Ela começa realmente como um gesto – primeiro lugar, que vou pesquisar afrofuturismo é para fazer essa curadoria. Acho que isso dá uma coisa importante, bacana; então, começa a correr atrás dos textos para ver quais eram os filmes, o que poderia ser. Então, isso depois se desdobra na pesquisa acadêmica e isso vai ali um pouco junto com essa escrita, com esses gestos de intervenção da crítica. Acho que pensando cronologicamente, foi um pouco isso.

Assim, tem umas coisas que são paralelas, não necessariamente elas estavam no mesmo lugar, mas eu acho que elas vão convergindo também com o passar do tempo.

ARTHUR: Aí eu queria saber de você, se você enxerga alguma relação nesse ato de colecionar, e aí pensando, por exemplo, nos filmes que você assiste, os textos que você lê, que acaba que a gente vai acumulando essas coisas e, depois, a gente vai arranjando e mostrando o que a gente colecionou. É mais nesse sentido, mas aí eu queria ouvir mais de você sobre isso e, também, se você vê alguma relação também da curadoria com a montagem. Dentro da montagem cinematográfica ou na mesa de montagem da história da arte, por exemplo, pegar uma imagem, aproximar da outra, como o Warburg faz no atlas. Seria mais assim, mais livre mesmo. Você fala o que você acha, se acha que não tem nada a ver, aí você fica à vontade.

KÊNIA: Eu estou pensando nessa palavra coleção. Não sei se eu...não sei mesmo, estou realmente agora pensando nela porque talvez, assim, para mim, nas experiências, tem tido muito mais a ver com uma certa ideia de busca, de falta – falta não é uma palavra de que eu gosto, mas de curiosidade, sabe? De um certo lugar de olhar essa intervenção muito também a partir do tá, isso já se conhece, mas o que dentro disso pode ter um gesto de reflexão, que seja menos conhecido ou que vá para o lugar desses gestos de olhar para a cinematografia, de pensar a história do cinema, de pensar algumas coisas a partir do menos acessado mesmo, do menos acessado, assim, num certo lugar. É óbvio que a gente acaba tendo essa progressão de filmes, mas fico pensando sempre que para mim parece que é, assim, nossa, então, aonde, né? E aí começa aquele gesto de ficar buscando. Acho que essa sensação, por exemplo, da gincana que falei, ela nunca passou. E aí óbvio que não estou falando que estou inventando a roda, não, também é muito desses curadores que acompanho ou esses festivais que eu acho legais; o que eles têm sobre tal tema, que pode ser. É uma coisa coletiva, não é uma coisa que vem de um certo também...talvez aí esteja esse acervo como uma coleção, como um acervo partilhado e que aí vão tendo suas ligações dos filmes que vão circulando.

Mas eu não sei se consigo pensar numa lógica de coleção assim, parece sempre ser uma coisa mais da busca, do “Pera, então falar disso a partir de onde? A partir de que ideias?”. E aí talvez a mesa de montagem faça mais sentido. A montagem dessa coisa a partir do momento que está – primeiro, a gincana –, ela é muito livre, né? Você vai, você acha 30 mil coisas, vai, viu, esse filme passou não sei onde, foi bacana, fulano estava falando de tais filmes, talvez fosse legal pegar esse filme dali e juntar com esse filme daqui, que junta com esse dali, e aí você faz uma outra coisa. Porque eu não acho de forma nenhuma que dá para pensar que esse trabalho é assim de forma tão autoral ou sozinha. Não, é um trabalho muito coletivo assim, muito ligado ao trabalho de várias outras pessoas, à pesquisa de várias outras pessoas, a festivais e mostras que existem, sites de internet; enfim, acho o trabalho de pesquisa de muita gente – de pesquisa, de curadoria, de programação. Talvez o gesto seja esse. Esse pega uma coisa aqui, pega outra ali e outra aqui, aí põe junto, e isso forma uma conversa. Então, talvez eu de fato achei que a mesa de montagem faz mais sentido para mim.

ARTHUR: É meio para esse entendimento também. É porque a pesquisa acaba sendo uma busca também, né? E aí eu, quando você fala essa coisa da gincana, é interessante porque é com uma certa meta, um objetivo. E quem chegar primeiro é como se fosse isso. Aí tem uma relação interessante com a questão de prazos de produção e tal. E uma outra coisa que agora, no final, você comentou que é uma das coisas que concordo e tenho pensado: é essa questão do trabalho coletivo e dessa conexão, sendo os gestos mais de conexão. Eu tenho pensado muito assim, de não cair na coisa da personificação, da curadoria como estrela.

KÊNIA: Sim. Tanto a pesquisa como a amizade com Janaína Oliveira, com Carol Almeida, com Amaranta (César), com a Tati (Carvalho Costa), sabe? Tem uma galera que vai fazendo coisas e que, inclusive, tem um momento que tem uma não separação. É muito pouco pessoalizado.

ARTHUR: É, e eu compactuo com isso, porque é o que eu tenho percebido de algumas pesquisas que ainda elas caem nessa de destacar, de privilegiar – não acho que é privilegiar, não, é mais essa questão de legitimação. E aí uma das

coisas que eu tenho reparado, nesse período da pesquisa e antes da pesquisa, é que até os novos cursos que surgem de curadoria entram numa lógica que é de oferecer uma fórmula: faça esse curso que você vai virar curador. E aí eu acho interessante porque, pensando na trajetória das pessoas, eu estou chegando a essa ideia de que não, sabe? Sua trajetória tem que ser única. E aí o que você vai oferecer nesse trabalho coletivo é o que vai, às vezes, fazer uma diferença. É uma perspectiva diferente, porque se a gente começa a padronizar essa trajetória, a gente padroniza até a proposição.

KÊNIA: É, mas é muito engraçado falar de curadoria, porque ela é realmente uma coisa viva. Não dá para você falar: então, você vai fazer assim. Depende. Óbvio, tem coisas que você explica, mas o tipo de proposição vai te querer, um tipo de trabalho que não dá para ele ser sempre o mesmo.

ARTHUR: É. Aí eu queria até pegar no gancho assim, eu acho que já rumo ao fim aqui, porque promessa é dívida. E aí eu queria saber um pouco, *nas suas experiências no trabalho de curadoria e programação, uma situação em que você achou que você foi mais propositiva e outra em que você foi menos propositiva*, que você foi mais aquele trabalho meio braçal mesmo, né? Aquele trabalho de tipo: encaixa esse com aquele e tal e não sei o que, mas não tanto de proposição. Mais e menos, assim, a partir dessas suas experiências.

A pergunta é mais porque eu já senti um pouco isso em alguns momentos assim, que às vezes você sente uma certa realização de estar propondo algo, de fazer conexões muito interessantes, e têm outros momentos que você sente como se você estivesse fazendo uma obrigação só, de tipo é, vamos organizar aqui, pronto, tá cumprido a minha demanda. Aí eu queria ouvir um pouco dessas experiências.

KÊNIA: Ah, eu acho que é difícil, né? Acho que tem um lugar para uma negociação talvez maior e até de um encaixe maior quando você pensa em mostras mais coletivas. E aí acho que sobretudo com a inscrição de filmes, eu acho que depende muito dos processos das equipes. Porque acaba sendo, e acho que é muito legal, pode ser muito propositivo quando tem um abraçar o que tá se construindo, entender que, tá, não é necessariamente os filmes que avaliei melhor – e que aí eu nem estou falando de gostar, mas que não fariam sentido

num certo festival –, mas também como isso, quando a gente vai montar as sessões, como se pode montar as sessões que façam mais sentido e que aí consigam ser propositivas.

Eu acho que isso é um aprendizado, assim, não sei. Sinto que para mim eu consegui, e, aí foi na experiência mesmo, eu consigo entender melhor mais recentemente, nos últimos anos, do que nas primeiras experiências fazendo isso coletivamente. Coletivamente, é muita coisa assim: “ai, então tá, então tem que passar tal filme. Esses são os filmes que decidimos, né? Então vamos compô-los em sessões que deem certo.” E eu acho que, com equipes que têm realmente uma sintonia de troca e que a gente fala, “não, pera, vamos montar a sessão”, essa montagem consegue ser mais propositiva e que às vezes vai abrir mão inclusive de, sei lá, um filme que faria super sentido, que todo mundo avaliou bem, que gostou, mas que não compõe uma sessão tão bem quanto outro, que você de fato consegue pensar nesse lugar de que bom, ali tem uma temática, um desejo, um percurso que a gente tá propondo para espectatorialidade. E aí eu acho que é quando a gente consegue chegar no lugar de realmente propor um percurso, não propor o panorama; é mais interessante.

O panorama, eu entendo que ele tem seu valor. Eu penso, por exemplo, na mostra das diretoras negras. Naquele momento, era uma mostra muito panorâmica. Estava falando, inclusive, na aula para os alunos outro dia, que, realmente, [em] 2017, a gente obviamente não passou todos os filmes que existiam, mas a gente passou uma boa parte dos filmes que existiam e que circulavam. Hoje em dia, não seria uma mostra possível naqueles termos. Ela teria que ser pensada num lugar muito mais propositivo, de fato, porque você tem um aumento exponencial de mulheres negras fazendo filmes nesse intervalo [de] 2017-2024. Hoje em dia, não faria sentido que fosse uma mostra tão panorâmica. Naquele momento, fazia muito sentido que fosse uma mostra panorâmica, porque era de fato conseguir pensar tanto em algumas diretoras que vieram de uma trajetória um pouco antes, que, naquele momento, algumas que tinham seus cinco, seis, sete filmes e que estavam mais consolidadas, quanto em muitas diretoras em começo, que estavam no seu primeiro, que tinham um curta, às vezes dois, e que, se a gente vai olhar para essas mesmas diretoras que estavam ali, várias já têm vários filmes, tem longa,

tem não sei o que. Então, acho que assim, o panorama tem essa questão de que às vezes ele é menos propositivo, ele é mais [o que] você precisa cumprir, você precisa passar [por] um pouco de tudo, entender como você faz esse desenho geral. Às vezes, eu acho que ele é muito necessário, que ele faz sentido como gesto curatorial, mas eu acho que ele é menos isso, que ele é um pouco mais encaixe. Ele é menos um caminho propositivo para além do que é necessário mostrar isso, a proposição já está num panorama. E aí eu acho que é ruim, por exemplo, quando a gente pensa nos festivais com inscrição, você precisaria trabalhar muito na perspectiva do panorama, que seria só “ah, peguei um de cada estado, um de cada região, pelo menos. Tem uma diversidade de gênero, de raça e tal para cumprir, aí só vou colocar para mais ou menos. É bacana, dá certo, não é errado, mas se você não pensa um caminho, eu acho que é menos interessante.

Entrevista com Rafael Parrode – 06/11/2024 – Por videochamada

ARTHUR: A nossa conversa, na verdade, vai ser um pouco mais fluida mesmo. Eu tenho umas perguntas, mas muita coisa que você colocar vai me levar a propor para você falar um pouco mais sobre certas coisas, que é o seu pensamento, seu trabalho. Porque me interessa muito mais o seu trabalho e a trajetória do que as minhas perguntas – as minhas perguntas são um pouco norteadoras porque elas têm relação com a minha pesquisa.

E aí, para começar, *quando apareceu pela primeira vez essa nomeação assim de curador para você?* Qual foi o primeiro lugar em que alguém te chamou de curador ou que você se chamou de curador? Eu queria saber isso.

RAFAEL: Eu acho que, pelo menos da minha parte, assim, então eu me entendendo como curador, foi a partir do momento que começo a produzir as mostras que eu produzi em Goiânia. Bem antes de eu pensar em trabalhar com cinema propriamente dito, como é hoje. Eu comecei a produzir algumas mostras num cinema público de Goiânia; isso foi mais ou menos em 2011, 2012. Nesse momento, eu havia começado a escrever para a *Cinética*. Eu já tinha escrito em *blog*, já escrevia para *blog* e tal, mas eu comecei a escrever para a *Cinética*, e isso eu acho que me gerou uma necessidade de poder acessar programações e filmes que em Goiânia não era possível. Então, assim, a gente sempre debatia filmes que estavam sendo exibidos em São Paulo, no Rio, não sei o que e tal, e que a galera estava assistindo, e eu ficava um pouco isolado ali, sem participar muito do debate, porque o acesso aos filmes naquela época era muito mais restrito. Aí, a partir disso, eu comecei a descobrir onde eu poderia encontrar cópias de filmes que de alguma forma estavam mobilizando os debates da crítica naquele momento. Então, eu comecei a fazer pesquisa nas embaixadas e ver o que tinha de cópia disponível, o que não tinha. Comecei a fazer esses primeiros gestos de curadoria, né? De fazer uma seleção de filmes, escolher esses filmes em um catálogo do que essas cinematecas de embaixadas tinham disponível.

E aí começo a produzir as primeiras mostras que eu produzi lá em Goiânia, dentro da programação do Cine Ouro, que é um cinema público lá da cidade de Goiânia – Era, né? Que hoje não, já não existe mais – e que tinha um déficit de

programação. Tinha uma sala incrível, e ela não tinha um trabalho de programação muito bem definido. Lá, era uma coisa propositiva: alguém chegava lá e [dizia] “Quero exibir isso. Posso exibir?”, aí você conversava com o diretor, e o diretor liberava ou não, e aí, a partir disso, eu comecei a propor coisas lá e exibir algumas mostras lá.

Mas eu acho que a coisa muda um pouco, assim, porque isso eu acho que tem um caráter muito de cinefilia. Tem essa coisa de primeiro impulso, que é um impulso cinéfilo, mas que eu acho que, depois, ao longo do tempo, vai se transformando. A gente vai começando a olhar até para cinefilia de uma maneira mais crítica também. E é a partir do momento em que entro para o Cine Cultura – que é a sala de cinema mais importante de Goiânia, uma sala gerida pelo estado. Eu já era concursado do estado, já trabalhava numa outra secretaria, e aí acabaram me levando para o Cine Cultura para trabalhar, a princípio, na programação, e, num segundo momento, eu fui diretor da sala lá no Cine Cultura.

Então, acho que é aí que eu tenho uma dimensão maior da importância da programação; de construir uma programação numa sala que é uma sala de resistência, a única sala voltada para cinema independente, que exibe filme brasileiro; enfim, que tem uma programação que é de lançamentos, né? Não necessariamente de perfil curatorial – existem algumas mostras que acontecem lá, mas, de modo geral, é uma sala que exibe filmes que estão dentro do circuito comercial. Aí, a partir daí, eu começo a ver a importância da sala para a diversidade cinematográfica e cultural da cidade. Essas dinâmicas políticas do que você exibe, do que você não exibe, em qual momento. Eu acho que é a partir daí que começo a entender a programação e a curadoria como uma coisa mais política também. De intervenção mesmo, numa realidade mais pragmática e mais, enfim, da cidade em si.

A partir daí, eu já estou trabalhando com o cinema diretamente, já estou fazendo outras coisas e tal. E eu acho que, apesar de você ter falado que você não quer necessariamente linkar os projetos das pessoas – e é válido isso –, eu acho que o Fronteira é talvez o maior gesto de pensar a curadoria ao longo da minha trajetória, vamos dizer assim, apesar de o Fronteira ser um projeto coletivo; não

só o meu trabalho, mas [também] o trabalho de várias outras pessoas também que tão junto. Eu acho que a partir do Fronteira, em 2014, que começo a pensar a curadoria de uma outra forma. Não mais preocupado com a necessidade de situar Goiânia e Goiás em um cenário de exibição comercial brasileiro, mas exibir coisas que eu tinha interesse, que eu achava estarem produzindo debates importantes no cinema, das coisas que eu lia e que não reverberavam tanto aqui no Brasil, e que eu achava que era uma lacuna que precisava ser ocupada, sobretudo em relação ao cinema experimental.

É, e aí começa um trabalho que é um trabalho de pesquisa; eu acho que a curadoria é um trabalho de pesquisa. Principalmente depois que a gente está dentro da universidade, fazendo pesquisa; não necessariamente sobre, enfim, ligado diretamente à curadoria e tal. Minha pesquisa, por exemplo, eu nunca programei nenhuma mostra que tivesse relação com a minha pesquisa necessariamente. Já programei coisas que tinham a ver, mas não fiz uma curadoria com filmes que comentei na minha pesquisa. Mas é, eu acho que todo meu trabalho de curadoria ao longo do tempo foi um trabalho de pesquisa, que necessariamente me levou à universidade para pensar e sistematizar melhor essas ideias, sobretudo uma ideia de relacionar filmes. Eu gosto muito de pensar os filmes relacionando-os uns com os outros e o que essas relações provocam. Então, não só o fato da gente, da minha parte, querer exibir filmes que geralmente não têm espaço nos festivais brasileiros – principalmente nos festivais goianos, obviamente, mas também nos festivais brasileiros – e aí, a partir disso, começar a pensar também a história do cinema por outras vias. Porque a gente começa a perceber que, na realidade, tudo que a gente vive em relação ao cinema, da relação que a gente constrói com os filmes – sobretudo hoje em dia, onde o acesso aos filmes é tão fácil e tudo tá ao alcance, com muita facilidade –, eu acho que é mais importante ainda você conseguir criar esse ambiente onde a gente possa exibir filmes que não necessariamente estão na ordem do dia, não estão sendo comentados ou celebrados, e colocá-los em relação a outros filmes, pensar eles em relação sempre, produzir um diálogo com isso.

Então, não sei se eu te respondi sobre quando eu me percebi como curador, porque tem uma questão também que é que, logo nesse meio tempo, tem

também as experiências com a seleção do [Festival Internacional de Cinema Ambiental] Fica Iá em Goiânia. Fui membro de comissão de seleção do Fica, e é diferente: é essa dinâmica que envolve um monte de coisa, um monte de questões políticas internas, da cena do audiovisual goiano, de, enfim, várias dinâmicas políticas ali que tão envolvidas num festival que tem muito dinheiro e que aí você tem que pensar a curadoria de outras formas.

ARTHUR: Por onde foram esses caminhos? Eles podem acontecer ao mesmo tempo, também, né? Porque a ideia não é uma coisa linear assim; quero mais é abrir para ver assim onde esses pontos se aproximam de trajetórias distintas.

RAFAEL: A cinefilia é a videolocadora, né? Sou dos anos 90, cresci nos anos 90, comecei a ser um cinéfilo voraz assim nos anos 90. Então, era videolocadora. E a minha relação com o cineclube, ela só foi acontecer depois. Sou formado em direito. Na universidade onde estudei, não existia uma cultura, pelo menos no direito, não existia muito essa cultura de unir, de reunião, assim. Eu tinha um CA, mas aí o CA era muito isolado, as coisas do CA e tal, não tinha um, como eu poderia dizer, uma abertura para a criação de um cineclube. Então, assim, eu era um cinéfilo muito isolado, porque eu não tinha relação com muitos outros cinéfilos; era muito uma época do Orkut; então, as pessoas com quem eu conversava sobre cinema eram mais na internet. E aí, enfim, acho que tudo começa disso, da minha relação com os filmes enquanto cinéfilo.

A crítica vem meio que na consequência disso, porque aí uma das formas de tentar ter um escape para esses filmes todos é tentar escrever. Aí eu comecei a escrever, publicar num *blog*, e aí publiquei algumas coisas. Eu sempre vinha para São Paulo – sempre não, mas algumas vezes eu vinha para São Paulo – , para a Mostra de São Paulo. Aí eu escrevia sobre os filmes e tal, até o dia em que Eduardo Valente me convidou para escrever na *Cinética*. Então, a partir desse momento, eu, que era só um cinéfilo, só mais um cinéfilo, comecei a escrever para a *Cinética*. Aí eu acho que nesse momento as pessoas de Goiânia, que trabalham com cinema ou que estão orbitando ali, começaram a me perceber como uma pessoa da crítica, que produzia mostras e que fazia trabalho de curadoria também em Goiânia; até então, eu não tinha nenhuma relação muito próxima com essa cena do cinema goiano. Nunca fui muito próximo, mas

a partir do momento em que começo a trabalhar no Cine Cultura e que começo a estar mais conectado com essas pessoas do audiovisual, também é o momento em que entro na [Associação Brasileira de Documentaristas] ABD de Goiás. Então, aí na ABD, é um trabalho de militância muito grande porque Goiás ainda é muito primitivo nas leis de incentivo ao audiovisual, não tinha muito incentivo, era uma briga de gerações muito grande. Sou de uma geração que tomou a ABD de volta, que tirou a ABD da geração anterior e ocupou a ABD atrás de políticas públicas para o audiovisual. Então, é um momento em que eu estou mais na militância.

Aí dentro da ABD tem o cineclube Cascavel – minha primeira experiência cineclubista foi no Cascavel –, e lá que começo a tomar consciência da produção de Goiás, da história do cinema de Goiás. Porque começo a entender as dinâmicas de poder, quem veio antes, quem realmente produziu coisas interessantes, quem está só produzindo publicidade e, enfim, está nessa coisa de só correr atrás da grana e tal. Então, eu comecei a entender as dinâmicas da produção em Goiás.

E aí eu acho que isso tem muito a ver com a minha pesquisa, que é minha relação a partir do momento que eu estou no cineclube Cascavel e que começo a me aproximar do cineclube Antônio das Mortes, que era um cineclube que é uma espécie de pai do cineclube Cascavel e que é uma experiência cineclubista de Goiás que produziu muitos filmes nos anos 80, sobretudo; além de ser um cineclube, produziu muita coisa. E aí começo a me aproximar desses membros do Antônio das Mortes e começo, na verdade, a entender o lugar onde eu estou. O cineclube Antônio das Mortes é uma experiência de resistência, de questionamento a um determinado tipo de cinema que em Goiás se tentou fazer ao longo da história: sempre voltar para uma ideia de construir uma indústria do cinema em Goiás e de Goiás ser incluído no mercado cinematográfico brasileiro. Coisa completamente estapafúrdia assim, né? No sentido de que Goiás nunca teve uma tradição de cinema: a experiência, a história do audiovisual em Goiás, nasce do institucional, da publicidade, do jornalismo. E o que surge daí são poucos casos, poucas experiências que saem disso para tentar construir alguma coisa mais voltada para uma linguagem mais particular e que são, como sempre,

sufocadas e acabam morrendo, porque a cidade sufoca esses empreendimentos artísticos, culturais.

É, então, eu acho que talvez na minha trajetória como curador, o mais importante é, eu acho, essa virada política e essa compreensão de que a gente vive – vivia, né? Não vivo mais hoje lá –, mas de que a gente vivia numa cidade que tinha uma resistência muito grande ao que estava à margem da indústria, ao que estava à margem do mercado, que é uma cidade que tinha dificuldade em lidar com esses desvios. E aí eu acho que, a partir disso, com o Fronteira – que eu acho que é o que me motivou nessa pesquisa de curadoria –, vem a criação da mostra Cadmo e o Dragão, que é uma mostra fixa do Fronteira só dedicada ao cinema de Goiás.

Então, a partir disso, a gente começa a desenvolver uma pesquisa muito grande de filmes perdidos, que a gente só tinha notícia de uma ou outra pessoa falar. A gente começa a correr atrás desses filmes para tentar entender quem são, quem foram essas pessoas que produziram esses filmes, que estão aí ainda desconhecidos e que, de alguma forma, tentaram construir, pelo menos, uma identidade de um cinema goiano. Porque eu acho que o cinema goiano não existe, mas é uma identidade para um cinema possível, assim, de Goiás.

ARTHUR: Com a questão das faculdades, até como falei disso agora, tem uma certa profissionalização, uma certa padronização também de formações. Ou não, né? Porque cada curso tem um programa diferente. Aumenta-se muito a produção, a produção aumentou muito; também têm outras questões, tecnológicas, orçamentárias, editais, enfim, milhões de coisas. Aumentou também a quantidade de festivais, de mostras, e, de certa forma, reduziram-se as salas de cinema de rua e tal. A janela vai se limitando um pouco a festivais de cinema ou então a disputa por espaços de janela em salas de cinema que fazem programação, sei lá, *arthouse* ou cinema que é de grife, o cineasta de grife. Então, filme brasileiro disputando a mesma janela do Almodovar, do Woody Allen, não sei.

Mas isso para que, para dizer o seguinte: quando – você até falou sobre isso, a questão de propor exibir coisas que tem uma certa lacuna – quando a gente propõe exibir algo, quem assiste passa também a ter essa possibilidade de ir

para outro caminho de formação de gosto, de formação de público, de formação de linguagem audiovisual, de várias coisas. Então, isso percebo, eu acho que você deve perceber também porque você é realizador também, que é aquela coisa: graças ao filme que a gente teve acesso, a gente fica um pouco mais à vontade com um vocabulário enorme audiovisual, que é como se fosse assim: quero fazer um filme, quero dar forma a uma ideia, e eu acho que tem que ser assim desse jeito, pode ser desse jeito, tem que ser daquele jeito. Então, é a partir disso que eu queria perguntar para você, *o que você acha que pode a curadoria? O que ela pode e o que ela deve?* Tipo assim, qual é o dever do trabalho de seleção de programação e o que ele pode também? É uma questão mais para refletir gestos, não vangloriar demais, mas dar uma certa caracterização desse trabalho.

RAFAEL: Cara, eu acho que o que deve a curadoria fazer, assim, não sei se existe um dever muito claro para além da ideia de jogar luz sobre determinados filmes ou sobre, acho que talvez a resposta mais óbvia seja essa, exaltar determinados filmes. Acho que o mais importante dever da curadoria é poder possibilitar ao espectador ter outros tipos de experiências e de percepções acerca do audiovisual de maneira geral; não sendo muito restrito a uma ideia de cinema, mas do audiovisual de uma maneira geral. Acho que a curadoria possibilita um gesto que, de alguma forma, pode desestruturar um pouco essas estruturas que a gente tá envolvido, sobretudo em relação à indústria; de hackear, na verdade, de desestruturar isso, de possibilitar que o espectador tenha essa possibilidade de experimentar outros tipos de coisa, de vivenciar outros tipos de coisa.

E aí acho que talvez isso esteja muito ligado a essa minha vinculação principal ao cinema experimental e essa ideia de que ver um filme não é só assistir ao filme, mas experimentar o filme. Então, o meu trabalho de curadoria tem muito a ver com a experiência que quero que o espectador, que eu acho que o espectador possa ter; e que é uma experiência que ele não vai ter num *multiplex* qualquer, que ele não vai ter numa sala qualquer. Isso, obviamente, tem a ver com todas as relações políticas que isso pode criar: isso tem a ver com os filmes de quem você vai exibir, quais tipos de narrativas você vai propor para esse público. Eu acho que tem a ver muito com essa possibilidade de desconstruir

mesmo uma ideia de que o cinema é só um tipo de coisa, quando, na verdade, ele pode ser várias outras coisas.

Eu não sou mais ingênuo de achar que o cinema é capaz de mudar o mundo e tal, essas coisas assim, mas eu acho, tal como o Fernando Birri fala, que o importante não é mais mudar a realidade, mas sensibilizar os espectadores, mudar a realidade no interior do espectador. Acredito muito nisso, de que as experiências de um dos filmes que a gente propõe, que tento propor pelo menos, são experiências que de alguma forma podem produzir uma mudança interna naquele que assiste aos filmes ou ao programa, enfim. Sempre pensando na curadoria como uma coisa dialógica, de que não é só eu exibindo filmes de que eu gosto ou os filmes que quero exibir, mas exibir filmes que de alguma forma consigam propor um diálogo, propor uma experiência compartilhada. Acho que isso é que a curadoria deveria fazer.

Agora, para o futuro, é uma coisa. Eu acho que a curadoria é superimportante no futuro, porque a gente está vivendo esse momento de algoritmo, onde tudo está sendo... as pessoas estão consumindo só o que está sendo ditado por um algoritmo. Então, acho que a única forma de driblar isso é o trabalho do curador; acho que talvez seja o único capaz de, nesse momento, desviar o olhar do público, já voltado para esses nichos majoritários de exibição, para esses *streamings* e tal, e tentar produzir outros tipos de contato, de olhar em relação a outras cinematografias, a outros gêneros de filme, enfim.

Eu tenho visto, têm surgido muitos *streamings* voltados para nichos específicos. Então, tem *streaming* de filme experimental, tem *streaming* de filme de terror, tem *streaming*... Eu acho que isso é legal, assim, porque isso de alguma forma é o que reorganiza, talvez. Também produz outras ao mesmo tempo, porque eu acho que é isso: a curadoria vai estar, à medida que ela afirma um determinado tipo de cinema e um determinado tipo de cinematografia ou de algum país, ou alguma coisa assim, abrindo outras lacunas. Por a produção ser muito grande, a produção é complexa; outros filmes estão sendo produzidos que a gente não está vendo. E aí que eu acho que está o desafio do trabalho da curadoria, que é: até onde você vai conseguir ter contato com o maior número de trabalhos de filmes possíveis e quais filmes você acha que são importantes para serem

exibidos naquele momento específico. Que tipo de coisa, que tipo de debate, você vai propor a partir desse gesto da curadoria, não necessariamente dos filmes isoladamente, mas do gesto de curadoria de jogar luz sobre determinados temas ou formas, ou, enfim, não sei, é uma pergunta difícil.

ARTHUR: À medida que a gente vai estabelecendo curadores em espaços fixos, talvez a gente padronize uma certa curadoria e padronize um certo apagamento também.

RAFAEL: Sim.

ARTHUR: Porque achei curioso – hoje, saíram os selecionados de Brasília, e eu vi muito reflexo de curadorias já vistas, inclusive de uma que participei; quando a gente participou, a gente propôs certas coisas, e aí o Festival de Brasília vai e propõe filmes que passaram agora no Janela, que ganharam o prêmio ou que passaram no Olhar. Então, você vai criando uma lógica que é uma lógica de mercado, né? É uma lógica de mercado, um circuito e tal. Mas isso, assim, sem julgamentos, só mais uma reflexão mesmo.

RAFAEL: É, mas eu acho que essa é uma dinâmica que eu também acho que aprendi um pouco na marra e que aprendi com o Fica, porque o Fica é o festival de Goiás, assim como o Festival de Brasília é no DF. E eu aprendi, eu tive duas experiências dentro de comissão de seleção do Fica. Uma primeira que foi muito traumática, que eu, muito barriga verde, assim, muito infantil talvez ainda naquele momento, não tivesse a dimensão das políticas, do que estava envolvido em termos de políticas públicas e do que estava envolvido em termos de necessidade de descentralização de uma série de questões ali que eram importantes, mas que eu naquele momento estava me importando só com a qualidade dos filmes; que tipo de filme eu achava que seria mais interessante de ser exibido no Fica – que sempre teve uma programação muito maçante de filme de temática ambiental, filme muito jornalístico e tal. E aí era um grupo, na verdade, muito disposto a tentar romper com esse tipo de linguagem do cinema ambiental; e aí na medida em que tenta romper com esse tipo de linguagem do cinema ambiental, rompe com a linguagem estabelecida de um cinema construído nessas políticas públicas em Goiás, que é do filme ambiental. Então, todo mundo, todo ano, produzia. Virou uma indústria do filme ambiental em Goiás

porque todo prêmio do Fica sempre foi enorme, é tipo R\$ 20.000,00 um prêmio – é o que você recebe para escrever um projeto para um edital quase. É um valor de curta num edital.

Então, todo mundo sempre produziu muito, em Goiás, filmes ambientais para escrever no Fica. Aí, nesse ano, a gente decidiu não exibir nenhum filme goiano porque a gente achou que os filmes eram tudo muito ruim. A gente juntou e bancou esse rolê. Virou um escarcéu, galera revoltada. Chamaram reunião lotada, xingando a gente na reunião, e, enfim, foi uma loucura. Sofri ameaça de morte, umas coisas desse tipo.

E aí, três anos depois, fui convidado de novo para fazer parte. Já tinha meio que dado uma esfriada nesse negócio, nesse episódio, e eu fui convidado de novo, mas já num momento de ter feito essa reflexão toda porque, como foi algo que ecoou demais lá, a gente já tinha debatido muito sobre isso, e eu já estava muito mais consciente da importância. Ao mesmo tempo que Goiás não tinha editais para produção, o Fica custava R\$ 5 milhões, R\$ 3 milhões. Então, todo o dinheiro que podia financiar a produção audiovisual de Goiás, que podia legitimar a produção de Goiás, estava indo para um festival que só estava fazendo mal ao audiovisual. Mas é isso, é uma ideia de que você tem algum domínio sobre esse tipo de coisa, de que você, com uma atitude dessa, vai ou não mudar. Depois fui entender que o Fica nunca vai deixar de existir, esse dinheiro nunca vai deixar de ser empregado no Fica, e o que a gente tem que fazer é tentar distribuir esse dinheiro da maneira mais justa possível – se é que existe uma justiça num tipo de curadoria, não, não chamo nem de curadoria, mas numa metodologia de comissão de seleção dessa.

Então, da segunda vez que fui da comissão, a gente já estava num outro tipo de debate, que é, assim, quais filmes a gente gostaria que pudessem ter a possibilidade de serem premiados e de realizadores que pudessem produzir outros filmes com esse dinheiro, com outro tipo de pensamento em relação à produção local que não, simplesmente, a do filme pelo filme, o do debate ambiental pelo debate ambiental, mas numa construção de uma realidade meio local mesmo. Então, assim, eu acho que, nesse sentido, quando você está envolvido nessas instituições em um contexto de uma instituição de poder, onde

a grana está ditando todos, acho que é se posicionar em relação a isso também. A curadoria, você precisa se posicionar. E aí é como você disse, um filme que já foi super premiado em outros festivais precisaria ganhar, precisaria estar numa seleção de um festival que sempre teve uma coisa assim. Pelo menos que eu me lembro, o Festival de Brasília sempre teve uma coisa: o ineditismo, sempre foram filmes inéditos que não foram exibidos em outros lugares que passavam lá e que estavam concorrendo a prêmios milionários, prêmios muito grandes.

Eu acho que isso é importante quando você está fazendo uma curadoria para que você também não vire uma coisa muito abstrata. Você está fazendo curadoria, curadoria para quem? Só para o público? É só para o público que vai assistir? Ou é também para um contexto de produção local que vive disso e sobrevive com essas políticas, sobrevive com essas dinâmicas que o estado propõe serem superanquilantes, né? De qualquer coisa, só gera disputa, só gera briga de egos.

ARTHUR: A questão que eu queria trazer agora é assim: você enxerga esse trabalho de curadoria/programação assim, você vê alguma aproximação com algum tipo de trabalho? Ou um trabalho de montagem, ou um trabalho de coleção, ou um trabalho de inventário, algum tipo de trabalho. Você vê alguma semelhança sobre isso? Uma aproximação desse trabalho. E aí eu queria que você falasse um pouco sobre, dentro desses seus trabalhos que você fez, o que você vê como mais representativo dos seus gestos curatoriais. Imagino que o Fronteira esteja nesse lugar. E aí, se você quiser fazer um contraponto, que eu acho que você já fez de certa forma, é falar de quando a situação de seleção de filmes é atravessada por outras questões que deixam de ser o filme.

Aí vou abrir um parêntese e comentar porque, aqui em Brasília, este ano vai acontecer uma coisa que achei curiosa: vai ter o Festival de Brasília, a Mostra do Filme Livre e, em seguida, o Curta Brasília, praticamente entre novembro e dezembro, sabe? E tem curta que vai passar nesses três festivais. E aí isso é muito curioso de pensar. É só mais uma provocação, assim, porque aí foi aquela coisa, né? Quem divulgou a seleção primeiro? Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?

Enfim, aí o que você vê de aproximação desse trabalho de curadoria e programação? E aí às vezes você pode até exemplificar, às vezes uma referência de algum trabalho de alguém ou de uma instituição, ou de algum lugar? E falar um pouco disso, do que representaria, talvez, um gesto de curadoria seu mais propositivo ou entendendo o contexto, enfim. Pode divagar à vontade.

RAFAEL: Começando do final, porque essa coisa de passar: a gente passou por isso nessa última curadoria do Fronteira, a gente passou por esses dilemas porque chegou um momento em que tinham filmes que a gente gostava, mas que já tinham sido exibidos uma ou duas vezes em Brasília e em outros festivais. Aí, nessas horas, o que a gente pensa é: tem outros filmes que a gente também tem vontade de exibir; então, eu acho que a gente precisa dar espaço para esses filmes que ainda não passaram lá, por mais que os públicos não sejam os mesmos. Mas eu acho que dá a possibilidade de você ter contato com os filmes, com filmes que não seriam acessíveis se não fosse aquele gesto de curadoria, por aquele festival, enfim. Geralmente, isso é uma coisa que a gente sempre faz, é ver se o filme já foi exibido, quantas vezes foi exibido. Porque eu acho que também é muito isso, às vezes tem os filmes de que a gente gosta muito, mas foram exibidos em dez festivais no Brasil, passaram em vários festivais. Então, o que sairia da nossa parte, o que traria para o filme ou para o espectador reiterar a exibição de um filme que já circulou muito amplamente? Então, eu acho que isso é uma coisa que a gente está sempre muito atento e que é uma coisa básica dos nossos princípios de curadoria, pelo menos dentro do Fronteira.

Para pensar assim, eu acho que eu gosto muito da ideia de inventário, talvez de mapeamento, de inventário, talvez de colagem. Nesse sentido, a aproximação com a montagem também eu acho que tem a ver. Eu vira e mexe faço essa reflexão quando vou, às vezes, programar um filme, construir uma sessão, às vezes penso um pouco como se eu estivesse montando um filme. Então, eu tenho um pouco essa percepção. Eu acho que a coisa da colagem também, acho que é um gesto que eu me coloco para quando eu faço um trabalho de curadoria. Mas eu acho que mais do inventário.

E aí te respondendo, apesar do Fronteira ser o trabalho de curadoria mais robusto, vamos dizer assim, que eu tenho feito ao longo desses anos. Acho que talvez o meu trabalho, minha experiência mais... não quero dizer importante. Acho que mais impactante, talvez, tenha sido fazer uma curadoria de filmes de Goiás para serem exibidos no Festival de Havana em 2017. Que aí, enfim, são filmes experimentais; uma curadoria de filmes dessa vanguarda goiana que existiu em Goiânia nos anos 80, principalmente, produziu muita coisa, e os filmes ainda são superinvisibilizados. Então, é um trabalho meu de pesquisa no mestrado e que, de alguma forma, eu consegui materializar nessa programação que eu fiz para o Festival de Havana. A sessão foi incrível, e, enfim, [também foi incrível] todo o processo de pensar essa curadoria e de olhar para a produção de Goiás também de uma maneira mais crítica, mas, ao mesmo tempo, de maneira mais afetiva. Acho que foi um gesto importante de iniciar, talvez, um percurso de desenvolver uma história de um cinema de resistência em Goiás. De pensar os filmes, de descobrir, de fazer esse trabalho – que é um trabalho meio que arqueológico, que é um trabalho de inventário, que é um trabalho de mapeamento, que é um trabalho de colagem – desses filmes perdidos que ninguém conhece e que precisam ser estudados, precisam ser assistidos, precisam ser analisados, porque contam uma parte importante de uma história invisibilizada como de outras várias regiões que estão à margem da historiografia do cinema brasileiro. Eu acho que isso junto com o gesto de criação da Cadmo e o Dragão, que eu acho que isso é um desdobramento dessa mostra fixa do Fronteira, que agora, na verdade, tá voltada para os filmes de Brasília, do DF, não tá mais voltada para Goiás; mas que é um gesto importante de olhar para as coisas produzidas ao nosso redor. Não negligenciar experiências históricas importantes que surgiram à margem da produção audiovisual, seja do Goiás, seja do DF, hoje em dia.

ARTHUR: Você quer falar mais alguma coisa?

RAFAEL: Não, acho que não. Não sei, hoje a gente está num momento – tudo está muito pulverizado hoje em dia. E, também, acho que eu já estou mais velho; então, eu não estou tão conectado nesse todo, em todas essas experiências de curadoria que têm surgido no Brasil hoje em dia, mas que sei que são muitas, né? Muitas delas surgiram de dentro das universidades; eu acho

superinteressante que esses processos de curadoria estejam sendo debatidos dentro de algumas universidades, dentro de alguns cursos de audiovisual.

É até uma coisa engraçada, assim, porque meu filho estuda aqui numa escola pública municipal, aqui em São Paulo, e ele tem uma professora, que, na verdade, é uma professora de leitura dele, mas ela é uma artista, escreve, é escritora, já ganhou o Jabuti, é uma pessoa que não é só professora, né? Ela tem um vínculo com as artes, de maneira geral, muito grande e trabalha muito com cinema, com audiovisual em sala, então exibe muitas coisas. Aí a gente estava conversando exatamente sobre a dificuldade de acesso. Muitas vezes, o Vicente chega me contando que ele assistiu *Minions 2* na escola, e aí a gente conversa – ela, que acabou virando uma amiga, a gente conversa muito, a gente estava tentando procurar formas de acesso aos filmes, a outros filmes que não sejam das *majors*, dos *streamings* e tal. E aí hoje não tem mais Programadora Brasil; então, a Programadora Brasil não te disponibiliza nada. O acesso que você tem são os filmes que tem no YouTube ou os filmes que tem na Netflix, ou em qualquer *streaming* desse assim.

Então é, acho que a grande questão que eu acho que vai precisar se debruçar – e eu acho que já tá tendo esse movimento, inclusive, dentro do [Ministério da Cultura] MinC – é de criação desse canal de distribuição do cinema brasileiro, para as escolas principalmente, e de divulgação do cinema brasileiro fora do Brasil, porque também, se a gente pensar, como eu comecei a fazer as minhas primeiras curadorias fazendo, indo ao acervo da Cinemateca Francesa, do Instituto Gate ou do Instituto Cervantes, dessas embaixadas todas, existia uma videoteca com um acervo grande que te permite exibir filmes de arte – assim, em tese, né? Filmes entre aspas de arte – que estão num acervo dessas embaixadas, que foram adquiridos pelos respectivos governos e estão disponíveis para as escolas, para a comunidade de maneira geral.

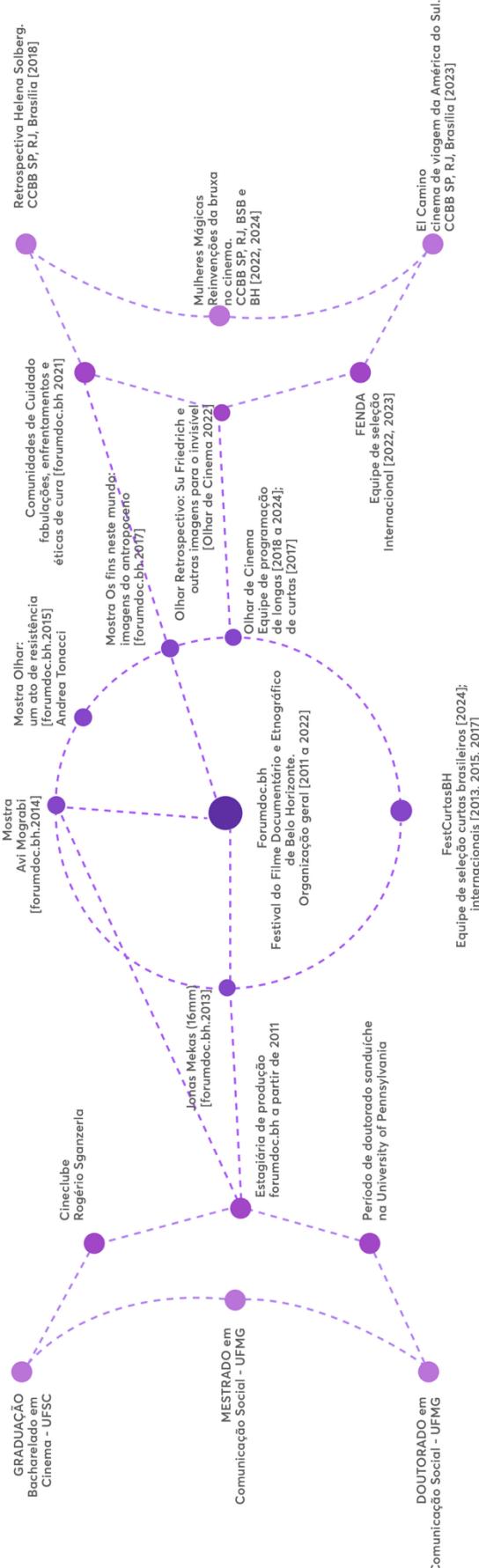
Então, eu acho que esse papel de formação de público, que também é um papel do curador, do programador, é um trabalho de formação de base também infantil, das crianças e adolescentes, no Brasil, que é muito importante. E isso só vai acontecer na medida em que o Estado permitir que essas obras sejam acessíveis, né? E aí a criação de um *streaming* com filmes brasileiros e tudo,

para que isso possibilite, por exemplo, ao Vicente com os coleguinhas dele assistir a um filme, sei lá, do vídeo nas aldeias ou de qualquer outra coisa que não seja *Minions*.

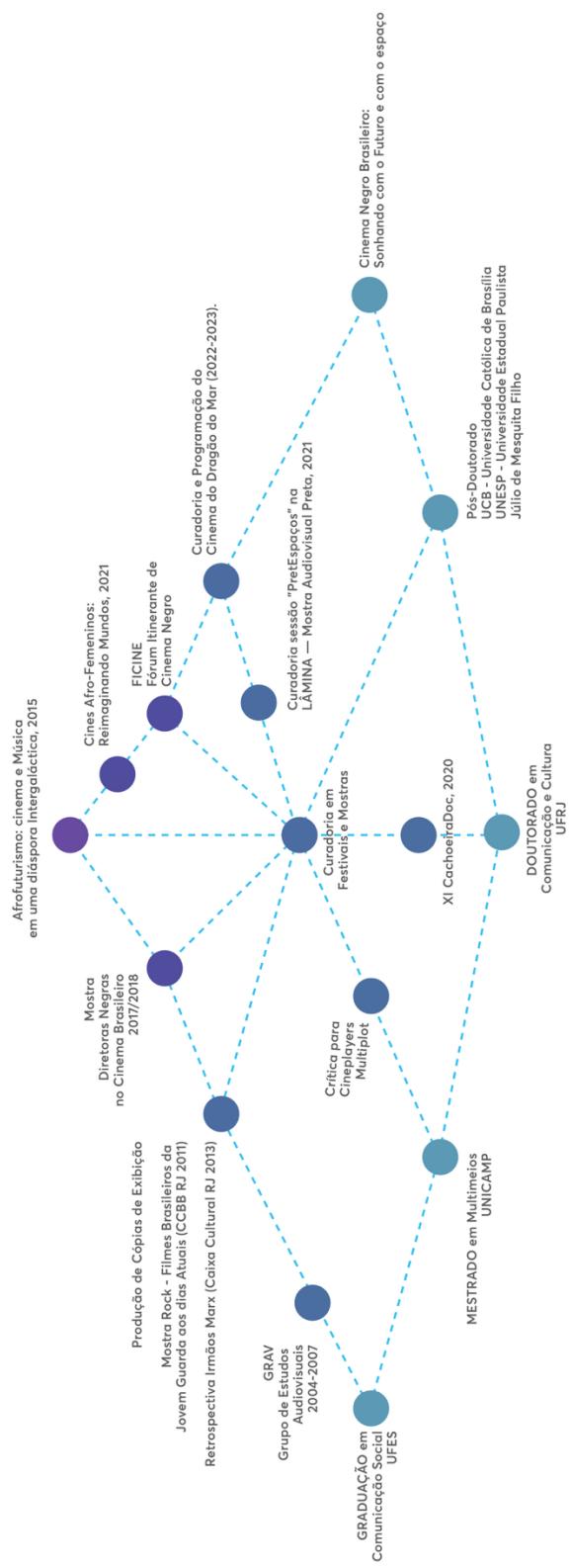
Eu acho que isso talvez seja o gesto de curadoria mais forte que pode existir hoje em dia. Eu acho que é esse, assim, de um professor que está na rede pública com acesso a uma enormidade de filmes que estão ali disponibilizados no catálogo de filmes brasileiros e exibe isso para as crianças na escola. Acho que talvez seja o papel mais transformador da curadoria hoje em dia. E que não é o que a gente faz, mas que é, pragmaticamente, o que teria mais efeito numa realidade qualquer. Enfim.

Constelações de trajetórias

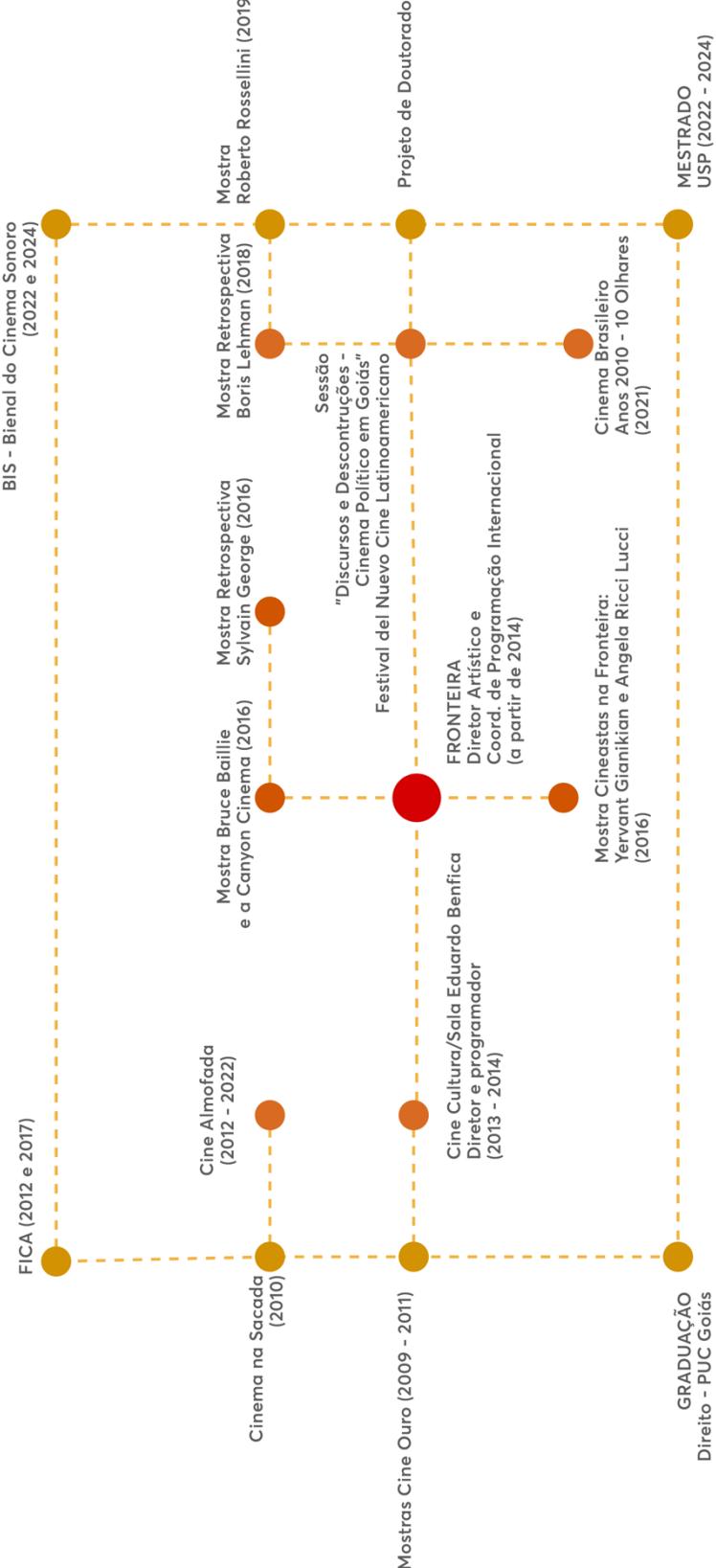
Constelação de trajetória curatorial de Carla Italiano



Constelação de trajetória curatorial de Kênia Freitas



Constelação de trajetória curatorial de Rafael Parrode



Constelação de trajetória curatorial de Carol Almeida

