



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

PHELIPE VIEIRA SILVEIRA

**MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES: A CURADORIA DA “MOSTRA
AURORA” ENTRE OS ANOS DE 2015 E 2017**

Brasília – DF
2021



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

PHELIPE VIEIRA SILVEIRA

**MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES: A CURADORIA DA “MOSTRA
AURORA” ENTRE OS ANOS DE 2015 E 2017**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Ma. Érika Bauer de Oliveira

Brasília – DF
2021

PHELIPE VIEIRA SILVEIRA

17/0043681

**MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES: A CURADORIA DA “MOSTRA
AURORA” ENTRE OS ANOS DE 2015 E 2017**

Projeto Experimental aprovado em ____/____/____ para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social, habilitação Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Profa. Ma. Erika Bauer de Oliveira

Examinadora Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva

Examinador: Prof. Me. Carlos Henrique Novis

Suplente: Profa. Dra. Rose May Carneiro

BRASÍLIA

2021

RESUMO

O ofício do curador de cinema e suas particularidades. As razões pelas quais a Mostra de Cinema de Tiradentes consolidou-se como um festival respeitado que celebra o cinema independente brasileiro, e a importância da curadoria nesse processo. Através de uma análise da Mostra Aurora, principal seção competitiva do festival, entre os anos de 2015 e 2017, a monografia investiga as mudanças que foram aplicadas em seus dispositivos curatoriais em consonância com transformações do cinema brasileiro no período, e como isso impactou na escolha dos filmes e na geração de cineastas que se desenvolveu, em Tiradentes e outros festivais, após a criação dessa janela de exibição.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria; Cinema; Tiradentes; Festival; Filmes.

ABSTRACT

The craft of the curator of cinema and its particularities. The reasons why the Mostra de Cinema de Tiradentes has consolidated itself as a respected festival that celebrates Brazilian independent cinema, and the importance of curatorship in this process. Through an analysis of the Mostra Aurora, the main competitive section of the festival, between the years 2015 and 2017, the monography investigates the changes that were applied to its curatorial devices in line with the transformations of Brazilian cinema in the period, and how this impacted the choice of the films and the generation of filmmakers who developed itself, in Tiradentes and other festivals, after the creation of this exhibition window.

Keywords: Curatorship; Cinema; Tiradentes; Festival; Film.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeiros Documentos do Surrealismo (1942) de Marcel Duchamp.....	23
Figura 2: Exibição no CineTenda em 2014.....	31
Figura 3: Turistas e moradores em volta do comércio de Tiradentes.....	32
Figura 4: Montagem da estrutura do CineTenda em 2013.....	34
Figura 5: O público aguarda uma sessão em 2012.....	36
Figura 6: A atriz e cineasta Helena Ignez comparece, como homenageada, à Mostra em 2017.....	40
Figura 7: A equipe de “Jovens Infelizes Ou Um Homem que Grita Não é um Urso que Dança” recebe o Troféu Barroco em 2016.....	42
Figura 8: Gráfico sobre as regiões dos filmes da “Mostra Aurora” em seus primeiros dez anos.....	46
Figura 9: Os diretores dos filmes da 9ª Mostra Aurora (2016) posam para foto em Tiradentes.	49

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	08
2. CURADORIA.....	10
2.1 O QUE É CURADORIA.....	10
2.2. CURADORIA DE CINEMA E FESTIVAIS.....	15
2.3 CURADORIA ATRAVÉS DOS TEMPOS.....	21
3. A MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES.....	28
3.1. O COMEÇO.....	28
3.2. OS DIFERENCIAIS E A CIDADE.....	30
3.3. OUTRAS INICIATIVAS.....	35
3.4. CURADORIA, HOMENAGENS, PRÊMIOS E A AURORA.....	38
4. MOSTRA AURORA.....	45
4.1 O ANO DE 2015.....	50
4.2 O ANO DE 2016.....	54
4.3 O ANO DE 2017.....	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
6. LISTA DE FILMES.....	67
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

1. INTRODUÇÃO

Assistir a filmes é um ato que exige dedicação. A construção da cinefilia, geralmente, se desenvolve desde muito cedo, e a paixão pelo cinema aumenta à medida que esses pequenos cinéfilos vão crescendo, se desenvolvendo, e conhecendo mais sobre filmes, cineastas, movimentos, entre outras coisas relacionadas a essa que é considerada a sétima arte. A grande maioria das pessoas que acaba trabalhando ou estudando sobre cinematografia parte de uma vontade de reproduzir aquilo que assiste nas telas, ou de poder contar histórias, novas ou não, através de algum olhar específico. Seja numa área criativa ou gerencial, o profissional do cinema, não importa a função ocupada, quer fazer com que essas histórias sejam narradas, assistidas, e acima de tudo, experimentadas pelo público.

A curadoria de cinema une as duas frentes: é uma atividade gerencial, por ser aquela que escolhe e reproduz o filme para a audiência, mas também pode ser criativa, porque, através dela, o curador define um conjunto de dispositivos específicos capazes de fomentar discussões que dizem respeito a um tema, mote, assunto ou norte, para que, assim, guie o olhar do público para um lado ao invés do outro. Essa área sempre me fascinou, seja por eu ter me criado como um amante profundo do cinema desde a infância, ou por ter assistido e procurado conhecer os mais diversos realizadores, de todas as partes do mundo, enquanto crescia e amadurecia. Muitos desses realizadores só viam suas carreiras decolarem em festivais, grandes ou pequenos.

Não à toa, desde o começo do curso de Audiovisual na Universidade de Brasília, o qual ingressei em 2017, procurei me envolver com o Festival Universitário de Cinema de Brasília (FestUni), que, naquele ano, no início da minha graduação, estava só começando, coordenado pelas professoras e cineastas Érika Bauer e Dácia Ibiapina. Foi apenas uma questão de tempo para que me envolvesse com a parte curatorial do festival, administrando o recebimento dos filmes, envio para a seleção de curadores, e, claro, assistindo-os para poder saber exatamente quais discussões o festival se proporia a articular no ano em questão.

Embora cursando a graduação na Universidade de Brasília, na capital federal, dos principais festivais brasileiros, o que mais me fascinou desde o início do contato com o cinema brasileiro, foi a Mostra de Cinema de Tiradentes, festival feito com ares artesanais, rústicos, e que tinha um olhar voltado ao cenário audiovisual

independente, apresentando, em todos os anos, grupos de filmes que se desenvolviam com poucos recursos práticos, e que, muitas vezes, dificilmente eram vistos fora desse festival (apenas em outros, poucos, com foco parecido). A tarefa de conseguir acesso a esses filmes, num contexto onde nem sempre era possível a ida até o festival fisicamente, sempre foi hercúlea, o que tornava tudo ainda mais fascinante.

Somando todos esses fatores, ao fato do meu conhecimento sobre curadoria e a profissão do curador ter crescido com os anos no curso universitário, soou como natural o encaminhamento da minha evolução como graduando de Audiovisual em direção a essa temática. Além disso, vi nessa pesquisa uma oportunidade para produzir um pouco mais de conteúdo para a área, que não é tão estudada em cursos de cinema pelo país, ainda com pouco conhecimento produzido por meio do pensamento acadêmico.

Portanto, esta monografia busca discorrer sobre a profissão do curador através dos tempos, com foco na curadoria de cinema, e apresentar um pouco da história e as particularidades que fazem a Mostra de Cinema de Tiradentes ser um festival único no circuito de festivais brasileiros. Para isso, escolhi três anos para analisar as propostas curatoriais, observando os filmes exibidos, os possíveis motivos para serem eles os escolhidos de cada ano, e o que, porventura, a equipe curatorial quis dizer com a seleção em questão. No entanto, a bem da verdade, a curadoria, é, por si só, uma arte, e como toda arte, é altamente interpretativa: uma insígnia que significa uma coisa para uma pessoa, talvez não signifique a mesma coisa para outra. Assim sendo, as análises feitas por mim, são frutos de pesquisa, visão e vivências pessoais e não devem ser vistas como verdade definitiva. Afinal, foi exatamente isso que me chamou a atenção ao tema e me atraiu a realizar este trabalho final: as diversas possibilidades que o ofício do curador pode proporcionar no simples ato de assistir e pensar cinema.

2. CURADORIA

2.1 - O QUE É CURADORIA

Depois de muitos e muitos anos de produção de arte na história humana, na segunda metade do século XX surgiu uma nova figura na colocação de agente cultural prestigioso, que acabaria por furtar de maneira efetiva a posição máxima da crítica e do historiador da arte no discurso artístico contemporâneo. Essa figura é a do curador. A partir dos anos 50, os acadêmicos e críticos se tornaram cada vez menos influentes nas decisões sobre o destino da carreira de um artista, principalmente na cultura que era produzida nas metrópoles, em constante desenvolvimento. Hoje, essa figura é considerada uma profissão por si só, com proeminência na arte e capacidade de criar discussões que, por vezes, perduram por anos.

Antes desse período, o curador existia, embora não com esse nome, mas era um braço do que pode ser definido como especialista acadêmico. O trabalho de curadoria de arte contemporânea, na época, era exercido pelo historiador, muitas vezes especializado em arte, ou outro profissional que tinha algum tipo de qualificação na área artística ou estética, ou artistas que assumiam essa função em momentos diversos. Como um conhecimento muito específico, o papel do curador condenou-o a um vínculo de dependência institucional, oriundo de uma carreira que estava absolutamente ligada à academia. Ao fim do século XX, contudo, a autoridade do curador de arte contemporânea já era possível de ser analisada de forma independente: mudou seu fado da qualificação acadêmica para o desenvolvimento de habilidades, entre outras, empresariais.

Com essa evolução, novos espaços, e áreas práticas, foram surgindo ao longo dos anos, incluindo, por exemplo, aqueles que hoje são ocupados de uma forma mais significativa pelo curador autônomo ou viajante, o qual é livremente ligado a uma galeria, museu ou arquivo, podendo até realizar projetos de mercado ou consultoria para essas e outras instituições, além de procurar projetos fora desta esfera institucional. Na prática, significa que o curador agora pode existir e exercer sua função sem a reputação e o estigma organizacional. É também factível nos dias de hoje presenciar o profissional em um número diverso de configurações ou papéis, cada qual com diferentes atitudes em relação ao empreendimento da curadoria,

estratégias variáveis de comprometimento junto à arte contemporânea e diversas implicações para com o destino e direção da arte, da prática artística, e das amplas estruturas e manifestações da cultura contemporânea.

O curador e artista Olu Oguibe (2004, p. 8-17) divide curadores em três arquétipos, todos eles definidos com tanto aspectos positivos, quanto negativos: o curador como burocrata; o curador como *connaisseur*; e o curador corretor cultural.

O curador burocrata se espelha diretamente ao retrato do profissional nos tempos antigos, ligado ao trabalho institucional. Ele é fiel a três fatores importantes: seu empregador, a instituição, e à arte, a qual define a área de especialidade e devoção. Na essência, este curador tem obrigações básicas determinadas por exigências institucionais: procura agradar aos interesses do museu ou galeria; busca a melhor, mais promissora, ou quase sempre mais popular obra de arte para aquisição ou aluguel por parte de sua entidade empregadora; tenta montar o mais popular ou a mais bem sucedida vitrine para a sua instituição, visando, principalmente atrair o maior público e as filas que podem se formar ao redor do quarteirão para prestigiar a exposição em questão. Também ocupa uma posição de destaque no meio, por vezes com um lugar de poder dentro de uma organização, o que faz com que certa obra apoiada por esse profissional seja sempre vista com bons olhos pelo museu, galeria, ou até mesmo os críticos de arte. Existem, no entanto, segundo Oguibe, muito poucos curadores burocratas no mundo, graças à dificuldade em reunir prestígio ao ponto de chegar a essa colocação, mas também ao desinteresse dos recentes profissionais da área.

O segundo arquétipo seria o curador como *connaisseur*, uma espécie de colecionador, tanto de conhecimento quanto da arte em si. Ele pode ou não trabalhar para uma instituição, mas sua principal característica é a montagem de certo conjunto de obras conforme seus interesses e a dedicação obstinadamente a trazer-lhes visibilidade e publicidade. O apoio dirigido por esse curador, que em tradução livre do francês seria “conhecedor”, é ligado à sua própria necessidade de projetar um sentido de bom gosto e expressar algum tipo de esclarecimento, o que pode, por vezes, direcionar sua atenção a artistas que não são populares, famosos ou reconhecidos, mas, ao invés disso, são distintos e peculiares. Nesse sentido, ele é um explorador, que pode ser pioneiro em descobertas capazes de moldar e redefinir o gosto contemporâneo de um tipo de arte, compreendendo como uma obrigação de seu trabalho gerar conhecimento ao público e a impressão de que seus artistas e obras

apadrinhados são o que há de mais refinado e culto, em termos de gosto. Na visão de Oguibe, suas preferências são baseadas em um desejo egoísta, o que é frequentemente problemático, mas, apesar disso, suas defesas são apaixonadas e alcançam um nível de sucesso que geralmente se torna benéfico para os artistas favorecidos. Ainda assim, o curador *connaisseur* pode se tornar capaz de influenciar a direção da produção artística, tornando-se assim uma influência dúbia sobre a cultura.

O terceiro tipo de curador, por sua vez, é definido como corretor cultural. Este curador não costuma ter vínculo institucional, e trabalha entre os espaços dos patronos, do público, e por onde ele se sente íntimo com a produção artística local. Possui um olhar aguçado para obras de arte viáveis, artistas agradáveis e impulso natural acerca dos gostos e das demandas populares, capaz de se adaptar brevemente, inserindo os trabalhos que seleciona nas correntes de reconhecimento e também de demanda. Tem o instinto de galerista, a flexibilidade do empresário e a ousadia do publicitário, e, diferente dos dois arquétipos anteriores, conserva pouca ou nenhuma ligação com a obra, muito menos com o artista: seu interesse são os negócios aliados à visibilidade. O curador corretor cultural também busca coletar uma rede de contatos decente, e, quando bem sucedido, transita por diversos espaços e locações, comitês de aquisição e a comunidade crítica. Além da confecção de uma rede de influências muito clara e precisa, todavia, tem um senso aguçado e intuitivo, e tende a buscar o monopólio em sua área artística de domínio, de modo a conceder uma determinada forma de visibilidade e acesso a determinados artistas, enquanto retira de outros a concessão de tais benefícios.

Apesar disso, o autor defende que “o papel ideal do curador é o de um vigia do processo artístico, objeto ou situação”, onde ele não se vê como o especialista ou árbitro do gosto, muito menos determinador final de qualidade. Define como “o fardo da curadoria”, a responsabilidade de estabelecer as conexões necessárias entre o artista e o público através de curiosidade, dedicação, estímulo e preparo (OGUIBE, 2004).

Nos dias de hoje o que se ouve sobre a ação curatorial é que, muitas vezes, ela vem ocupando um espaço que antes era apenas do artista, e, não é raro, em alguns momentos se sobressai à atuação deste. Existem diversas razões que podem não comprovar, mas colaborar para a compreensão de tal fato, conforme, por exemplo: a modificação no comportamento da arte, que se reflete diretamente na

atuação dos outrora chamados “diretores de exposições”, além da ascensão de novos espaços, cada vez mais alternativos, para a exposição artística. A principal explicação para essa visão, no entanto, diz respeito a essa mudança que ocorreu em meados dos anos 60, onde o trabalho do curador passou, não mais a lidar só com a obra de arte, mas também com o artista. A ascensão do profissional da curadoria, assim como sua inclusão em diversas outras artes mais modernas, como a música e o cinema, teve como efeito um deslocamento do centro da cultura visual contemporânea, e com toda uma geração de agentes curatoriais se relacionando com os próprios artistas e não somente com trabalhos de arte ou artefatos (HILLER, 2000).

Nesse contexto, o que podemos chamar de independência do papel do curador relaciona-se ao papel livre deste na proposição de temas, autorias, escolhas de artistas e até mesmo a disposição de seus agentes artísticos em uma ordem específica. Sua função se tornou capaz de “fazer arte através da arte”, simplesmente pelo ato de selecionar artistas e obras com um objetivo específico, com a intenção de criar uma discussão ou incentivar um olhar particular.

É certo que a curadoria independente consiste em uma atividade criadora na medida em que temas e condições de concepção são propostos pelo curador, funcionando, muitas vezes, como base para a instauração artística. Entretanto, ao analisar-se as exposições a partir da segunda metade do século XX, nota-se que grande parte dos curadores observou seu contexto com um olhar de fora dele a ponto de conseguir identificar, com certo distanciamento, características importantes para colocar em discussão a partir do conceito da mostra, no entendimento de seu próprio momento histórico. (MARMO; LAMAS, 2013)

Hoje, o curador também fala, dá entrevistas e escreve acerca da obra de arte curada, ocupando também uma atividade que antes ficava restrita à crítica de arte. Nos dias de hoje, em função dessa mistura de papéis, existe a possibilidade de falar em curador de museu, de galeria, de gravuras, independente ou autor, entre tantos outros termos que, mediante determinadas especificidades de atuação, passam a ostentar rótulos. No entanto, a profissão vem se colocando como interpelante ao papel do artista, graças à essa incorporação de funções que ocorre no mundo moderno e globalizado, fazendo com que um novo termo surja: o artista-curador. Tanto curando o trabalho de outro artista, quanto curando o seu próprio trabalho - prática que também

ficou comum nos últimos anos -, o artista-curador deve ter a necessidade criativa de se perguntar questões como: onde eu quero chegar com essa exposição?; a troco de que eu faço essa escolha?; qual discussão pretendo suscitar ao organizar essas obras ao redor deste tema?; entre outras.

É importante ressaltar, porém, que antes disso tudo, a etimologia do nome “curador”, vem, literalmente, do verbo curar. Isso se dá porque, a função inicial da curadoria, em seus anos iniciais, era a de zelar e cuidar de um acervo e coleção, muito antes de poder expor essas obras para algum público. Essa função é o que fazia necessária a especialização acadêmica, conseqüentemente, tornando a vinculação institucional inevitável. A curadoria, porém, é por excelência uma proposição ensaística, experimental, cujas recentes conferências do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman exemplificam bem, utilizando a metáfora curatorial para “falar da montagem cinematográfica e da experimentação como forma de conhecimento e método para a escrita da história da arte através da montagem de imagens”, como uma atividade curatorial. (PEQUENO, 2012). A ideia apontada de Didi-Huberman é interessante por apresentar uma vinculação da curadoria ao cinema, a conhecida sétima arte, que reúne todas as seis anteriores, na qual cedo ou tarde, viria a exercer um papel muito importante.

É justamente essa fluidez na profissão de curador que permite com que esse ofício envolva tanta mobilidade, no que diz respeito a períodos abordados, pesquisas das mais distintas, movimentos e artistas diversos, e, principalmente, inúmeros meios de atuação, ainda que seja fundamentalmente ligada à arte. O livro de Terry Smith, “Thinking Contemporary Curating” (2012), publicação da organização americana ICI - Curadores Independentes Internacionais, ressalta que esse campo ainda está em formação, mas lança algumas bases para articular as especificações de uma área, considerada ainda híbrida por se relacionar com crítica, história da arte, museologia, artistas, produtores, galerias, instituições, etc. Segundo o livro, o curador contemporâneo não se prende a um conjunto de regras estabelecidas, mas baseia suas abordagens em em um grupo de atitudes, ressaltando que o modo como selecionar as obras de arte é tão importante quanto o que ela teoricamente é, sendo necessário, inclusive, encarar o processo de montagem da exposição como um campo de experimentação. Smith afirma que o curador, diferentemente das profissões que são interpoladas por ele, como o teórico, o pesquisador, crítico e o historiador de arte, precisa adicionar à todas as funções exercidas pelos demais profissionais,

contingências práticas, institucionais e comerciais da arte, resultando em um trabalho teórico-prático. Dessa forma, o curador é mais do que um “organizador de exposições”, e sim, alguém que pensa, em conjunção ou não, com o artista, e que é fundamental para atribuir um olhar específico para qualquer tipo de exposição. Nunca de forma excludente, uma vez que a relação entre artista e curadoria é, por definição, complementar.

2.2 - CURADORIA DE CINEMA E FESTIVAIS

Por definição, o cinema nos propicia uma experiência intensa pela forma com que manipula o que é real. O que vemos em um filme é o que existe no nosso mundo real, foi gravado em algum lugar, em algum momento, e possui, em geral, pessoas reais atuando em cena. No entanto, sabemos que está construído: editado, alterado pela equipe do filme e simulado para que nos cause algum tipo de emoção ou reação. Nesse sentido, o cinema é tanto realidade, quanto irrealidade, e essa antítese entre fatores cria uma experiência estética singular. Segundo Migliorin (2015, p. 37) “não há passagem ideal entre o que um filme quer dizer e a experiência que se faz com esse filme”, tornando parte da experiência de se assistir cinema, seja ele em qualquer formato ou mídia, o ato de dar um sentido próprio, que só se relaciona com o que somos individualmente, o que já passamos, nossas vivências pessoais, etc.

A curadoria de cinema se correlata diretamente com esse sentido: preferencialmente, precisa tentar enviesar o olhar dos espectadores em direção a um tema, ou proposta, para que, dessa forma, suscite uma discussão que busque adicionar potência. O curador de cinema elege por meio da sensibilidade, mas também através do conhecimento da urgência, de resistências e novos assuntos emergindo na sociedade, a necessidade de oportunizar experimentações com possibilidades de cinema, por vezes, que costumam não ter tanto espaço nas janelas tradicionais de exibição. É curioso notar, assim, que esse profissional seguiu, através dos tempos, um caminho diferente do curador de arte tradicional, que passou cada vez mais e mais a ter uma visão publicitária e mercadológica. Sua função passou a ser, primordialmente, dar voz a um tipo de cinematografia que não costuma ser exibida tão frequentemente em salas comerciais de fato, uma vez que essas privilegiam os filmes hollywoodianos, ou premiados por cerimoniais mundialmente conhecidos, como

o Óscar (prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos) ou o César (prêmio da Academia francesa das Artes e Técnicas do Cinema).

Apesar disso, é um trabalho específico, porém definitivamente curatorial. “Um curador tem a espinhosa tarefa de identificar vertentes artísticas, agrupar informações, criar conexões culturais e passar ao público o sentimento da descoberta em torno de algo que, a partir de um ponto de vista pessoal, merece ser divulgado e compreendido.” (LYRA, 2018). Com isso, o curador está presente em várias funções do audiovisual como um todo: de espaços multiplex, onde a visão curatorial necessita passar por um fator amplamente mercadológico; pela publicidade; museus de imagem e som; emissoras de televisão; e até em grandes estúdios, no que concerne à seleção de projetos a serem filmados; entre outras. São ocupações curatoriais que poderiam ser definidas como o que Olu Oguibe se ocasionou a chamar de curador burocrata, aquele que é, sumariamente, ligado a uma instituição.

No entanto, o principal ambiente, e onde ele é mais encontrado por esse título, de “curador de cinema”, é a dos festivais. O curador é fundamental em todo e qualquer festival de cinema, e absolutamente tudo o que a edição ou a organização do festival precisará fazer para colocar o evento para funcionar passa, primeiramente, pela função do curador. É possível dizer que o curador é o primeiro contato que um filme tem com seu público, porque este passará, inicialmente, por intermédio dele antes da obra chegar às salas de exibição.

O trabalho definitivo da curadoria de cinema não é o de apenas assistir e escolher filmes através de critérios técnicos ou cinematográficos. Embora alguns festivais trabalhem dessa forma, priorizando esse tipo de processo impessoal de seleção, esse método é facilmente visto como antiquado e engessado no meio. Então, qual é a função ideal do curador de cinema? Segundo Pedro Maciel Guimarães (2016, p. 4), “o processo de curadoria e seleção, quando feito a vários olhares, é sempre um trabalho de convencimento”. Apesar das seleções em festivais serem coordenadas por um curador chefe, elas, em grande parte, são realizadas a várias mãos: seleções formadas por um corpo diverso de pessoas, onde todos assistem os filmes inscritos e se reúnem para discutir sobre eles, ou vão discutindo ao longo do período inteiro reservado para a apreciação das obras. Nesse processo, é importante que haja concordâncias, visões parecidas, mas também que as dissonâncias estejam ali presentes.

Há também a possibilidade de realizar uma seleção com um objetivo específico, o de olhar para um assunto social ou estética em ascensão, ou, o que ocorre em alguns festivais brasileiros, criar uma seleção de filmes com uma proposta curatorial em torno de um tema específico. Em geral, o tema pode ser definido tanto antes da apreciação dos inscritos para aquele ano, quanto após assistidos. A temática também pode surgir como uma cola que junta todos os filmes escolhidos para exibição, ou antes disso, com a identificação de certo assunto que permeia fortemente aqueles que foram feitos naquele momento, e a partir daí, a curadoria se revela para o curador. Daí vem a função de um curador-chefe também, a de guiar seus colegas para uma visão específica, ou mesmo a de encontrar, diante das discussões presentes no processo curatorial, a goma que une todos os projetos priorizados.

Um tema pode surgir de diversas inquietações, propostas diferentes, entre outras coisas, e pode ser comunicado ao público ou não. Mas mesmo quando não comunicado, dificilmente uma curadoria séria de cinema não será feita em torno de uma ideia. Há exemplos de festivais com foco social, como cinema negro, territorial, como cinema fora do eixo Rio-São Paulo (o principal na produção de longas brasileiros), foco estético, como uma curadoria de filmes experimentais, ou mesmo comunicativo, como o “Elas Fazem Cinema: Mostra de Filmes Dirigidos por Mulheres”, que, além de exibir filmes, é realizado por um coletivo goiano que também desenvolve um curso de formação na área de curadoria, sob a perspectiva dos estudos de gênero e teoria feminista com o intuito de colaborar para a formação de público e a visibilidade das mulheres no cinema brasileiro.

A temática desse projeto surgiu com base em dados como o fato de que, segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2016, apenas 20% dos 142 longas-metragens brasileiros foram dirigidos por mulheres, uma minoria cabal em relação ao universo completo. Segundo Patrícia Guedes da Silva, curadora-chefe da mostra, “o papel da curadoria é fundamental nesses eventos”. Para ela, o principal critério para a seleção de filmes foi observar a pluralidade de mulheres no cinema brasileiro, numa perspectiva de gênero e suas intersecções com raça, classe e sexualidade (GUEDES DA SILVA, 2016, p.10-11).

Exemplos como o do festival “Elas Fazem Cinema” são necessários para entender a importância da existência da curadoria de cinema, tanto para a moldagem discussões presentes, quanto para a ampliação das janelas de exibição para filmes com características específicas. Festivais como esse, com proposta curatorial

singular, não só jogam a luz em cima de realizadoras que têm, pela simples razão de serem mulheres, menos oportunidades de terem seus filmes sendo vistos pelo país ou mesmo internacionalmente, mas também ampliam o debate e contribuem, por si só, com o aumento das possibilidades de produções de obras com algumas particularidades - neste recorte, o de longas dirigidos por mulheres. À medida que as janelas de exibição se expandem, o interesse pela ocupação dessas janelas também tende a aumentar.

Ao longo dos anos, desde o início da profissão do curador como conhecemos hoje, a lógica do funcionamento de salas de cinema físicas foi se transformando. Hoje, os cinemas mais conhecidos são em multiplex ou localizados dentro de shopping centers, lugares onde o festival dificilmente se insere. Ao mesmo tempo, as salas modernas equiparam-se de alta qualidade de projeção e som que possibilitaram também melhorias técnicas, tornando a experiência sensorial do cinema ainda mais edificante, e, do mesmo modo, para a realização da curadoria, que passou a ter a possibilidade de pensar em propostas curatoriais ainda mais sensíveis, como a realização de seleções de filmes em terceira dimensão, por exemplo.

O curador de cinema, nesse contexto, pode ter uma função de arquivista, ao combinar esforços para poder preservar a memória audiovisual de seu tempo. Vale dizer que essas melhorias técnicas também contribuem para isso: a conservação da memória audiovisual se tornou muito mais fácil após a transição da película para o digital, e o profissional da curadoria pode, por meio de suas funções, contatos, e aptidões, ser responsável por organizar mostras e exposições que evoquem à memória cultural do audiovisual, de cineastas, intérpretes, compositores, fotógrafos, décadas, acontecimentos passados, e etc. Um bom exemplo disso, no Brasil, é o Centro Cultural Banco do Brasil, que está presente em quatro capitais (Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte), todas as unidades equipadas com salas de cinema modernas, porém, sem programar lançamentos para exibição, pois, durante o ano todo, exibem seleções temáticas. Entre as mostras já exibidas no Centro Cultural, estão uma mostra de cinema egípcio, filmes portugueses, especial de diretores específicos, movimentos como a Nouvelle Vague e o Dogma 95, entre muitos outros, curados por muitas pessoas diferentes, sempre buscando manter o corpo de curadores o mais variado o possível.

O papel do curador, ainda que discutível diante da amplitude de funções que ele pode desempenhar, também é o de propor saídas extra-fílmicas, como a criação

de oficinas e debates acerca das obras escolhidas, além de promover críticas, laboratórios, e discussões após as sessões. Não é nada incomum, por exemplo, os curadores de um festival em questão serem os responsáveis por mediar debates com realizadores dos filmes selecionados, mesmo que o mais comum seja que eles próprios nomeiem pessoas para isso – jornalistas, críticos e etc. Assim como discutido anteriormente neste texto, também no cinema, a troca entre artista e curador é importante e primordial: o curador precisa do cineasta para fazer o filme, e o cineasta se beneficia muito com a seleção do curador para a exibição de seu filme. A busca por uma relação cordial entre as duas partes deve ser um objetivo fundamentalmente perseguido pelo curador de cinema, principalmente por tornar a função mais maviosa.

O curador de cinema, nesse caso, é exatamente o sujeito que irá conjugar as potencialidades do espaço físico da sala de projeção com os filmes a fim de montar programações autônomas que possam mobilizar o corpo do espectador, provocando-o sobre o estado atual do cinema e do mundo, e estabelecendo narrativas que poderão, inclusive, ajudar a (re)escrever a(s) história(s) do cinema e a tensionar aspectos referentes à teoria cinematográfica. O curador será aquele que irá exibir trabalhos já conhecidos pelo grande público, mas que também poderá pôr em evidência filmes invisibilizados pela história e pela estrutura sociopolítica. Enquanto agitador, ele também irá propor atividades complementares associadas à exibição fílmica como debates e publicações, servindo como agente mediador entre a plateia e as discussões correntes sobre o cinema. (MOREIRA, 2020)

Jacques Rancière, filósofo francês, fala um pouco sobre isso em sua obra *O Espectador Emancipado* (2008). Segundo ele, não existe posição de privilégio nem na recepção, nem na produção artística, fazendo com que o curador e seu trabalho jamais possam pensar em se impor como uma força discursiva que irá sujeitar ou extrapolar o espectador e o artista, pois todos esses agentes estão em posição hierárquica de igualdade, e, principalmente, dependência mútua. Apesar disso, é preciso fazer uma reflexão sobre o papel que o curador representa nessa equação. Seu poder de escolha faz com que ele selecione os filmes que serão assistidos, o público direcionado, o local de realização, entre outras decisões a serem tomadas. Ao teórico que se dispõe a analisar uma curadoria, não pode iniciar sua análise sem responder algumas perguntas como: que obras são essas? Qual a relação desses filmes um com o outro? Como o local e o festival em si estão relacionados com essa

seleção? A cartografia da cidade exerce um papel nessa proposta? A complexidade dessas respostas e do ofício tornam a montagem de uma programação de filmes e a organização de um festival algo que vai muito além do gosto pessoal e da expressão própria do curador, principalmente quando este tem a noção da sua própria influência enquanto agente cultural, e se torna muito mais rica quando não subestima nem artista, nem público. E esse trabalho pautará a maior parte do período em atividade do profissional da curadoria de cinema.

Há, sobretudo, o desafio que está intrínseco ao trabalho, consistente em articular filmes em blocos que possam reproduzir ideias ao passo que apresentam harmonia interna, ou mesmo levantando discussões sobre aspectos que envolvam traços estéticos de cada um deles em particular, mas que, mesmo assim, sejam capazes de posicioná-los face ao contexto abrangente no qual se inserem dentro da curadoria macro. O que se espera da curadoria é que ela esteja mais próxima do trabalho prático do que da invenção de seus objetos finais, e saiba compreender e relacionar trabalhos artísticos em sequência ou em um contexto discursivo, afinal, a arte contemporânea, e o cinema se inclui nisso, possui particularidades que exigem certo conhecimento de seu desenvolvimento. Na realidade, há pouco sentido na curadoria e na crítica que não possui embasamento. (ALVES apud RAMOS, 2010, p.44).

Diante da necessidade latente de profissionais de curadoria de cinema em tantas mídias, além da crescente criação de novos festivais, inclusive em formatos totalmente virtuais, é importante ressaltar que não existe uma formação em curadoria no Brasil. Não existem faculdades, nem cursos específicos no mercado, e as únicas formas de aprender, em um contexto de ensino, sobre curadoria são em oficinas realizadas nos próprios festivais, o que também está longe de ser uma regra. O curador Cléber Eduardo, responsável pela Mostra de Tiradentes por mais de dez anos, em uma entrevista à Revista Cinética, diz que, se a profissão do curador é relativamente nova no mundo, ela é ainda mais novata no Brasil. Até meados dos anos 2000, as seleções curatoriais no país não passavam muito do ato de trabalhar com inscritos e, a partir dos inscritos, escolher os melhores entre eles. A visão dessa seleção que é feita por uma comissão, que discute entre si, e não por uma pessoa única, ou uma junção de critérios técnicos sistemáticos, um olhar é o que faz do curador um curador. (EDUARDO in CINÉTICA, 2007)

Esse fator transforma a profissão do curador de cinema, nos momentos atuais (anos 2020), em algo que cresce e se desenvolve, mas o faz na prática, nos campos de atuação, graças ao contato entre jovens interessados no assunto e pessoas dispostas a ensinar. Isso torna a profissão de difícil inserção: não há um plano de carreira a seguir, e muitos acabam adentrando esse mundo ao acaso. Nepomuceno (2014, p. 17) salienta que a crítica e a produção cinematográfica são constantes objetos de discussão na conjuntura atual, mas não são uma profissão regulamentada, e, diante da mudança constante de comissões de seleção por parte dos festivais, a profissão de curador no meio ainda é pouco fomentada, o que se amplifica diante da falta de formação para tal, fazendo com que a maioria dos profissionais que seguem a profissão sejam saídos da crítica de cinema, ensino acadêmico, da pesquisa e do jornalismo. São profissionais especializados em outras coisas, mas que, por interesse ou coincidência, acabaram tornando-se curadores.

Apesar disso, é uma carreira se desenvolvendo em um crescente e, sem dúvida alguma, diante de todos os fatores expostos anteriormente, importantíssima para o cinema, em especial para o brasileiro, o qual possui uma barreira gigantesca para chegar ao grande público há décadas, por diversos fatores. O curador de cinema se destaca como um agente de encontro entre o artista de cinema e o público, além da figura de divulgador do tipo de filme que está sendo feito no momento, também promotor de discussões, assuntos, pautas, e provocações, visando um objetivo em comum que possa enriquecer tanto a experiência cinematográfica da plateia, quanto o festival que está sendo possibilitado, e até mesmo para a carreira do artista, que está sendo visto, discutido, criticado e conhecido através dessa lente. Ainda que seja, talvez, uma atuação temporária perante a carreira de cada filme que é curado por ele, o curador de cinema não pode ser visto como apenas um selecionador de obras, mas um transformador de histórias.

2.3 – CURADORIA ATRAVÉS DOS TEMPOS

Devido a sua origem institucional, a profissão do curador pode ser remontada ainda do século XIX, embora não recebesse esse nome. Inicialmente, esse “curador” detinha a função de estudar e pensar diferentes formas de mostrar uma coleção, montadas após um extenso período, e, por vezes, por outras pessoas. Não era incomum a curadoria passar por diversas mãos. Ou mesmo, ser organizada pelo dono

de uma coleção, por muitas vezes uma pessoa rica que passava seus dias juntando obras por interesse artístico ou estético.

Os critérios para a formação de coleções dos gabinetes de curiosidades, sua catalogação e a maneira de mostrá-las eram estabelecidos pelos colecionadores, que também cuidavam de explicar cada item de seus acervos aos amigos visitantes, fazendo, na época, o papel que vários profissionais exercem hoje: de pesquisador e curador a educador. (CINTRÃO, 2010, p. 20).

Durante a transição para o modernismo, e, concomitantemente a isso, os espaços dos museus se tornando inadequados para a fruição das obras de alguns artistas, Gustave Courbet, um dos representantes máximos do realismo, organizou uma exposição individual, chamada "Pavillon du Réalisme", para exibir seus trabalhos que foram recusados pela Exposition Universelle de Paris, em 1855. Na época, já rotulado como um "revolucionário perigoso", ele chacoalhou o mundo da arte. Esta exposição ficou conhecida como uma das primeiras amostras de autonomia artística e independência daquele século, e abriu caminho para iniciativas novas e divulgação de outros artistas, além de uma reformulação das montagens de exposições

Já entre os anos 1930 e 1945 é possível encontrar exemplos do conceito curadoria puro e simples. Marcel Duchamp, por exemplo, realizou cópias em papel e réplicas em miniaturas de algumas de suas obras na intenção de criar um museu portátil que pudesse ser transportado por diversos lugares. Esse museu continha mais de 300 reproduções acomodadas em uma maleta-valise, consistindo em uma retrospectiva sobre a originalidade, autoria e autenticidade de seu repertório. Afinal, eram reproduções das criações originais. Segundo Maria Cristina Machado Freire (1999), quando o artista faz um recorte ou seleção acerca de sua própria coleção, pode-se entender que Duchamp realizou a curadoria de seu próprio trabalho. Apesar de não ser exatamente o que entendemos como curadoria nos dias de hoje, o trabalho dele não deixa de ser especialmente curatorial, por ter refletido sobre o papel da arte e selecionado e organizado obras com intuito artístico.

Duchamp também organizou, em 1938, a Exposição Internacional do Surrealismo, que consistia em utilizar o espaço branco e neutro das galerias de uma maneira subversiva. Uma das obras, "Árbitro-Gerador" consistia em uma série de sacos de carvão no teto em oposição a uma braseira cilíndrica no chão com uma

lâmpada dentro. Anos depois, organizou a exposição “Primeiros Documentos do Surrealismo” (1942, em Nova York), onde uma grande teia de muitos fios brancos enroscava-se entre as pinturas expostas e seus painéis expositores, fazendo com que o acesso do público a cada obra fosse dificultado. As cenas de pessoas se enroscando pelos fios para andar pelo espaço ficaram famosas, e foram reproduzidas em filmes de ação tecnológicos muitos anos depois, quando um protagonista precisava passar por uma sala cheia de raios-laser para ir de um ponto a outro.

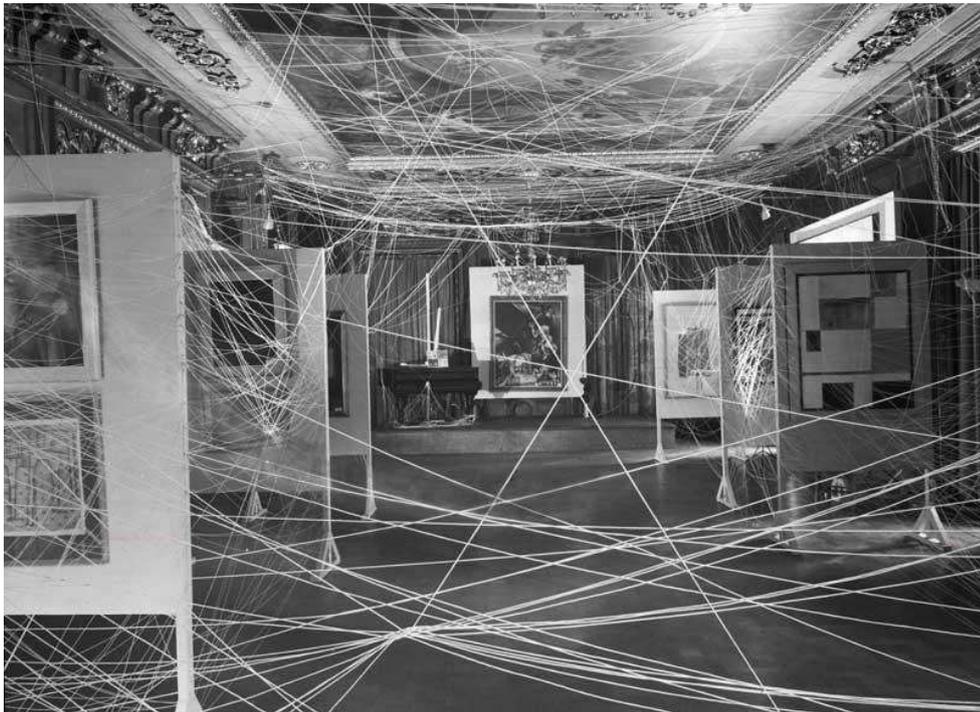


Figura 1: Primeiros Documentos do Surrealismo (1942) de Marcel Duchamp.

Fonte: John D. Schiff, Museu de Arte da Filadélfia.

Nos anos de 1960, com a popularização da arte experimental e espaços alternativos de exibição, possibilitou-se no mundo da arte uma série de mudanças no papel da curadoria. Alguns casos são o Museu Kunsthalle, na Suíça, e o Museu de Arte Temporária, nos Estados Unidos, que ressaltavam e incentivavam a importância de exposições temporárias, com um tempo para começar e para acabar, causando uma mudança profunda no papel do curador: ele não mais precisava estar ligado a tal museu para exercer sua função, mas, agora, poderia organizar diversas exposições ao longo de um ano, e em vários lugares diferentes. Essa nova independência gerou uma infinidade de exposições lendárias, que são lembradas até hoje.

Um desses exemplos é “A máquina como vista no fim da era mecânica”, uma mostra curada por Pontus Hultén no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1968. Formada por mais de duzentas esculturas, construções, colagens, pinturas e programação de filmes, iniciava-se com esboços das máquinas voadoras de Leonardo da Vinci e finalizava com obras de Nam June Paik, provocando o público e os artistas a pensarem sobre o comportamento da arte de seu tempo, realizando uma retrospectiva da arte no que diz respeito ao desenvolvimento da tecnologia. (MARMO; LAMAS, 2013)

Em 1976, o curador Walter Hopps realizou a exposição “36 horas”, no subsolo e em quatro andares do Museu de Arte Temporária de Washington, que consistia em permitir que qualquer pessoa, artista ou não, durante essas 36 horas pudesse expor seu trabalho. A iniciativa foi divulgada pelo Washington Post, numa matéria intitulada “36 Hours: Opening The Door for Artists”, escrita pelo jornalista Paul Richard. Nas palavras do próprio organizador, “eu não estou apenas interessado em artistas que são merecidamente famosos, algumas pessoas que vou mostrar nunca serão; isso não faz da arte deles menos interessante pra mim”. (WASHINGTON POST, 1978) A intenção da exposição era nítida: discutir o caráter inclusivo da curadoria, e afastá-la dos ambientes elitistas de arte que, já nos anos 70, eram bem conhecidos.

Ao mesmo tempo que a efervescência ascendente da arte do ponto de vista curatorial no mundo ficava notória, no Brasil dos anos 70 a participação de artistas na organização de exposições ficou cada vez mais frequente. Em estados como Santa Catarina e Minas Gerais, por exemplo, era comum a prática de artistas realizando curadoria em alguns museus espalhados pelo estado. Também crescia ao longo desta década o interesse de uma elite por artes, e o público dos museus e exposições pelo país crescia exponencialmente.

Na cidade de São Paulo, ficaram famosas artes concebidas como exposições temporárias no Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), principalmente, por uma figura famosa na cena artística da época, Walter Zanini, diretor do museu. Ele criou programas como o Jovem Arte Contemporânea (JAC), que visava a formação e aproximação do museu com jovens artistas, além de ter aberto as portas do local para o que havia de mais vanguardista na época, em meio a um país com altíssima repressão militar. Zanini é conhecido como o principal responsável pela introdução da videoarte no país, como é possível ver nos registros deixados por sua exposição de 1973, “Passeio Estético-Sociológico”, do artista francês Fred Forest,

que consistiu em diversas fotografias, fitas cassetes e o primeiro vídeo produzido pelo Museu, frutos de uma excursão realizada em 28 de novembro daquele ano, por um grupo até o bairro do Brooklin, em São Paulo. No passeio, um trajeto a pé de três horas, as pessoas passaram pelos principais pontos de comércio local e entrevistaram funcionários sobre suas atividades cotidianas. (AGUIAR, 2006, p.6)

O papel do MAC e de Zanini para a videoarte brasileira se intensificou com a exposição “Video Art”, formada por vídeos de artistas brasileiros realizados na Pensilvânia; e, alguns anos depois, em 1976, com a compra, mediada pelo curador, por parte do museu de equipamentos de vídeo e a criação do Núcleo de Vídeo Tape, dentro dos espaços do prédio em São Paulo. Suas inovações só não foram ainda mais impactantes porque, ainda sob a repressão de um estado ditatorial, o MAC foi fechado no fim de 1978, e Zanini demitido sumariamente de seu papel como diretor.

Apesar de ser possível traçar paralelos entre a videoarte e o cinema, são duas formas de arte que se assemelham, tanto quanto se repelem. A primeira, por exemplo, nasceu em meados dos anos 1960 como um movimento artístico que buscava questionar a segunda. Historicamente, o vídeo surge entre o cinema e a imagem infográfica; tecnicamente, entre a imagem eletrônica e a analógica e, esteticamente, entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação. (RIBEIRO, 2013, p.1) Apesar disso, tanto o movimento artístico, quanto aquela que é considerada sétima arte, utilizaram de conceitos de curadoria. A videoarte, quase sempre delimitada a exposições e museus, e o cinema, claro, aos festivais, e mídias audiovisuais.

Nos dias de hoje, a curadoria de cinema, como já discutido neste texto, está presente em muitas formas e mídias. É possível ver seus fundamentos, desde as bases da cinefilia, até o topo da cadeia de produção profissional cinematográfica. Um bom exemplo de base é a criação e manutenção de cineclubes, que despertam como um ponto de encontro da cena independente, pois são clubes direcionados a pessoas que gostam de ver e discutir cinema. Apenas no Brasil, um levantamento, feito em 2015, da Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura, mostra que o país contava com 701 cidades com cineclubes, o que representa 12,6% do total de salas exibidoras no país. O universo em questão vai de, tanto cineclubes de bairro, com salas improvisadas, até ambientes com projeções mais sofisticadas e próximos do multiplex, organizados por instituições de ensino ou universidades. Cada um desses recintos, e cada uma das cidades, contam, invariavelmente, com alguém ocupando o

espaço de curador, mesmo que este não realize um trabalho profissional (ou receba por isso): é necessário escolher o que será exibido, e de que forma serão mostrados, em que ordem, ou horário, se haverá alguma temática, além da própria divulgação. Muitas vezes, nesses lugares, todo esse trabalho é feito por pessoas comuns, que apenas sentem afinidade com a arte do cinema, e sequer associam o que estão exercendo com o ofício do curador.

Na outra ponta, é possível citar muitos exemplos de festivais criados, com objetivos principais de fomentar uma visão de cinema específica. Alguns desses exemplos podem ser vistos no *É Tudo Verdade* (realizado em São Paulo), o *Forum.doc* (realizado em Belo Horizonte) e o *CachoeiraDoc* (na cidade de Cachoeira-BA); esses festivais foram criados com o intuito de divulgar documentário brasileiro e promover discussões acerca de inquietações sociais dos tempos em que as seleções são exibidas ao público. Mesmo com filmes independentes: a *Mostra do Filme Livre (MFL)*, idealizada na cidade do Rio de Janeiro, surgiu do próprio movimento cineclubista no estado pelo curador Guilherme Whitaker, buscava exibir apenas cineastas realizando seus filmes totalmente de forma independente, e se caracterizou por dar espaço a jovens valores do cinema brasileiro independente, sem nenhum tipo de prendimento a formatos ou estéticas convencionais - incluindo uma enorme quantidade de videoarte. Mostrou pela primeira vez filmes de realizadores como Cao Guimarães, Gustavo Beck, Felipe Bragança, Irmãos Pretti, Ivo Lopes Araújo, Bruno Safadi, Marco Dutra e Marília Rocha.

Atualmente, destaca-se no cenário audiovisual brasileiro a *Semana dos Realizadores*, organizada desde 2009 na cidade do Rio de Janeiro. O caso é curioso porque a proposta curatorial deste festival, especificamente, surge como resposta a uma outra seleção curatorial: a do *Festival do Rio*, um dos maiores do país. A ‘Semana’ carrega consigo, desde o princípio, a intenção de ser uma alternativa à curadoria do *Festival do Rio*, e com inspiração nítida na *Quinzena dos Realizadores*, do *Festival de Cannes*, busca “conhecer e ver aquilo que a *Première Brasil* (mostra de filmes nacionais do Rio) não nos deixará ver do cinema brasileiro a partir da semana seguinte à sua realização”, segundo a carta de fundação do festival. (I SEMANA DOS REALIZADORES, 2009).

É nessa esteira que se desenhou a configuração da *Mostra de Tiradentes* e sua formatação enquanto festival no ano de 1998, mas, principalmente, a “*Mostra Aurora*”, em 2007: um pedaço do evento voltado a cineastas e seus primeiros ou

segundos longas-metragens. Como a voz do cinema independente, queria dar à luz as aflições e angústias de um Brasil que se desenhava na frente de cada um dos curadores selecionados pela produção - cuja autonomia sempre foi especialmente celebrada por esse festival. A “Mostra Aurora”, por definição própria, é uma janela de exibição voltada ao trabalho do curador, e, dessa forma, um campo extremamente rico para análises contemporâneas acerca de suas intenções, visões, e discussões suscitadas ao longo dos dias em que Tiradentes acontece. Não à toa os curadores que ficaram conhecidos aqui, como Eduardo Valente e Cléber Eduardo, são oriundos da crítica cinematográfica feita em ambientes virtuais, como a Revista Cinética e a Contracampo. Essa “nova crítica”, que representa o desejo de se diferenciar do tipo de jornalismo praticado pela mídia impressa, assumindo a cinefilia como valor primeiro e se engajando numa militância pelo cinema brasileiro (NOGUEIRA, 2006).

Assim como aconteceu com a arte contemporânea em meados dos anos 1960, é razoável afirmar que estamos acompanhando uma emancipação do curador de cinema em relação aos filmes curados por ele, além de uma mudança no perfil do profissional que se volta à curadoria, e, dessa forma, exerce uma liberdade quase palpável, e muito maior do que outrora, em relação a independência de seu trabalho, sua imagem atrelada às seleções, e seu papel como selecionador e exibidor de filmes: o de também discutir, ele próprio, o que aquelas obras representam.

3. A MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES

3.1. O COMEÇO

O ano era 1998, e as irmãs Raquel e Fernanda Hallak d'Angelo associavam-se com Quintino Vargas Neto para criar um festival completamente diferente de tudo o que o Brasil já tinha visto. Brasília e Gramado já possuíam festivais históricos de cinema brasileiro, assim como outros estados, mas, curiosamente, Minas Gerais nunca havia tido um para chamar de seu. Surpreendentemente, esse estado brasileiro sempre foi um celeiro da produção cinematográfica, principalmente no que concerne à vanguarda de novos formatos, estilos e propostas.

Dentre alguns dos pioneiros do cinema mineiro, Galdino (1983, p. 20) atribui ao português Francisco Soucasaux, um jovem empreiteiro português, o início da produção cinematográfica local. O empreiteiro costumava informar ao público, com imagens animadas gravadas, sobre desenvolvimentos industriais, agricultura e até vida cotidiana, ainda antes dos anos de 1920. Esses pequenos vídeos passavam nos cinemas da região, e, por vezes, se espalhavam por outros estados do país. Por volta dos anos 1920, Francisco de Almeida Fleming já realizava filmes de ficção na região, como *O Vale dos Martírios* (1927), produzido na cidade de Ouro Fino.

Apesar de isso tudo ter sido quase 100 anos antes de 1998, foi só no fim da década de 1990 que o estado recebeu seu primeiro festival, intitulado pelos criadores de "Mostra de Cinema de Tiradentes". O título levava consigo o nome da cidade onde ele aconteceria: a interiorana Tiradentes, uma cidade de (à época) apenas 5 mil habitantes que viviam nos arredores de um município maior, São João Del Rei, onde os desenvolvedores do festival cresceram.

A ideia em torno da criação de um festival em um local considerado tão isolado era, realmente, fazer a cidade respirar cinema durante os dias de exibição de filmes. No entanto, Tiradentes nunca teve um cinema propriamente dito. A solução se escancarou para Raquel Hallak, a coordenadora da nova empreitada, quando, ao entrar em contato com a prefeitura, ficou sabendo de um Centro Cultural que estava praticamente pronto para ser inaugurado, idealizado por Yves Alves (1931-1996), o Superintendente de Comercialização e Marketing da emissora de televisão Rede Globo, que havia morrido poucos meses antes, sem ver a inauguração do local. O Centro recebeu seu nome como uma homenagem.

A proposta inicial era “fazer uma mostra de cinema regionalizada com a intenção de incentivar a inauguração e o funcionamento” (HALLAK, 2018), mas, ao perceber que ainda naquela época havia uma lacuna na produção mineira recente - a Mostra começou poucos anos depois do reinício das leis de incentivo no Brasil (como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual) - o foco foi alterado para ser uma janela para a produção de todo o país. Surgindo como uma solução cultural permanente para a cidade, buscava incrementar o turismo da região e trazer um novo estilo de festival de cinema, diferente daquele comum no circuito brasileiro, focado na formação, exibição e difusão do cinema brasileiro.

O aspecto formativo é bastante proeminente na Mostra desde o seu início: diferentemente do que os festivais mais tradicionais se propunham, Tiradentes queria trazer conhecimento para seu público, além de promover a exibição dos filmes. Para isso, além dos debates após as exibições de cada filme no Centro Cultural Yves Alves, foram criadas oficinas com profissionais da área, certificações e um ambiente rico em interação social buscando, entre outras coisas, a difusão do conhecimento cinematográfico e a discussão do Cinema Brasileiro, como produção ativa e indústria geradora de empregos.

A nova configuração promoveu uma pequena revolução no circuito de festivais e na produção cultural como um todo, contribuindo com a formação de novos cineastas, que inclusive viriam a apresentar seus filmes na Mostra anos depois, e com novos gestores culturais surgindo por lá em função do fomento no mercado de eventos. A ideia de oficinas formativas acabou por se espalhar pelo Brasil, sendo adotada por diversos festivais nos anos subsequentes, como o Festival de Brasília, por exemplo.

Desde o começo, a proposta da Mostra de Cinema de Tiradentes, segundo as palavras da própria idealizadora Raquel Hallak, era a de ser uma “aliada do cinema brasileiro”, onde buscava uma mostra de filmes que pudesse estar atenta à produção realizada no Brasil e ser um evento que fosse capaz de focar no cinema brasileiro recente, de preferência aquele que estava sendo feito no momento, em constante atenção às tendências que estavam surgindo no panorama nacional. O projeto foi uma extensão da Universo Produção (empresa formada pelos três diretores da Mostra de Tiradentes), que sempre pensou em criar programas com conceito e continuidade, e conseguissem trazer um resultado a curto, médio e longo prazo.

Diante disso, a Mostra foi uma extensão inicial de uma ideia que viria a ser expandida anos depois, pela empresa de Raquel Hallak, Fernanda Hallak e Quintino Vargas Neto: a criação de outros dois festivais, o CINEOP - a Mostra de Cinema de Ouro Preto, fundada em 2006, com foco na arquivologia e a preservação do cinema brasileiro; e o CineBH International Film Festival, também criado em 2006, como uma janela de filmes, tanto nacionais quanto internacionais, para a capital de Minas Gerais, em Belo Horizonte, que pudesse observar um pouco mais o ponto de vista mercadológico. A proposta de calendário, a partir da criação desses dois novos festivais, era começar em janeiro com Tiradentes, a abertura do CineOP no meio do ano, geralmente em junho, e o fechamento do cronograma com o CineBH, no mês de outubro.

Nas palavras dos próprios organizadores da Mostra e donos da Universo Produção, ela é:

Considerada a maior manifestação do cinema brasileiro contemporâneo em formação, reflexão, exibição e difusão. Busca refletir e debater, em edições anuais, o que há de mais destacado e promissor na nova produção audiovisual brasileira, em longas e curtas, em qualquer gênero e em formato digital. A programação é oferecida gratuitamente ao público e inclui exibição de filmes brasileiros (longas e curtas), pré-estreias, homenagens, debates, 48 encontros com a crítica, o diretor e o público, oficinas, seminário, mostrinha de Cinema, atrações artísticas (UNIVERSO PRODUÇÃO, 2019)

3.2. OS DIFERENCIAIS E A CIDADE

A Mostra de Cinema de Tiradentes, desde o momento de seu surgimento, traz uma série de inovações e novas formas de se consumir cinema. A principal dessas mudanças é no espaço físico onde o festival se concentra: o CineTenda. É, basicamente, o local onde os filmes são projetados, com uma diferença: a produção do Festival instala uma enorme tenda de lonas na principal praça da cidade, junto de cadeiras e lugares, com capacidade de 700 pessoas. A exibição ao ar-livre proporciona uma interação muito grande do público do Festival com os moradores da cidade de Tiradentes, que podem circular livremente e assistir todos os filmes que passam por ali. É o principal local de exibição do Festival, e é onde acontecem as

estreias mundiais dos filmes selecionados para a Mostra Aurora, a principal competição de Tiradentes.



Figura 2: Exibição no CineTenda em 2014. Fonte: Flickr Universo Produção

Além disso, há um fator importante: com a realização sendo patrocinada por parceiros, que se alteram a cada ano, e os custos baixos para a realização do festival (em comparação com os outros realizados no Brasil), graças à exibição dos filmes, em sua maioria, no CineTenda ou na principal Praça da cidade, a Mostra de Tiradentes é inteiramente gratuita, não cobrando acessos nem do público que viaja até a cidade para atender ao festival, muito menos dos moradores da região. Nem exibições, nem oficinas formativas, nem os debates, nada disso é cobrado, o que torna a circulação pela cidade durante os dias de Mostra totalmente livre.

Um dos principais benefícios econômicos proporcionados pela Mostra de Tiradentes é o turismo, que chegou a ser descrito pela prefeitura da cidade como um setor em constante crescimento já em meados dos anos 2000:

Atualmente o turismo, setor terciário, passou a ter uma importância significativa na vida da cidade, sendo responsável pela geração de novos empregos, ativando a economia local, “alterando o viver cotidiano da população local” (Plano de Inventário, TIRADENTES, 2005, p. 20).



Figura 3: Turistas e moradores se aglomeram em volta do comércio de Tiradentes. Fonte: Flickr Universo Produção.

Durante os quase dez dias de festival a cidade recebe cerca de 35 mil turistas, desde realizadores de cinema, profissionais da área e cinéfilos ávidos por ter a experiência da Mostra de Tiradentes. Em 2020, a população de Tiradentes é de 8.072 pessoas estimadas pelo CENSO (IBGE, 2020), tornando a circulação de pessoas decorrente da realização da Mostra quase cinco vezes maior durante seu período de realização do que em outros meses do ano. Evidentemente, isso faz com que esses dias sejam uma época de muita circulação econômica, elevando o comércio local não só no setor hoteleiro, mas em diversas áreas, como o de lazer e consumos. Janeiro, o mês em que a Mostra geralmente acontece, tornou-se o mais esperado pelos comerciantes da região.

É importante ressaltar, porém, que a Mostra de Cinema de Tiradentes não foca, exatamente, na produção local, expandindo sua visão e exibindo filmes de todas as

partes do Brasil. No entanto, a Universo Produção cria uma série de atividades para aproximar ainda mais a comunidade do evento destacando o valor social, cultural e arquitetônico da cidade; buscando uma relação positiva entre setores econômicos e culturais locais com seus habitantes (SCADELAI, 2019). Apesar do investimento tímido, principalmente em relação aos espaços para a produção do Festival e seus custos modestos, o retorno econômico é notável.

Os dados econômicos demonstram que o turismo tem feito a cidade de Tiradentes avançar do ponto de vista econômico, melhorando seus índices de desenvolvimento humano, possibilitando a permanência de moradores, antes obrigados a migrar à procura de emprego. (NEVES, 2020)

Um dos fatores primordiais para o crescimento da Mostra de Cinema de Tiradentes, tanto em importância quanto repercussão ao longo dos anos, foi o crescimento exponencial do investimento em cultura ao longo dos anos 2000, o que potencializou a criação de um projeto de mini-indústria no país. Raquel Hallak ressalta, por exemplo, que nos primeiros anos da Mostra de Tiradentes, os filmes precisavam ser convidados para participar. Anos depois passou a vigorar o sistema que continua até hoje: é aberto, sempre no segundo semestre, um formulário de inscrições para os realizadores submeterem seus filmes ao processo curatorial. Essa mudança, tanto na oferta de filmes, quanto na demanda para a exibição dos mesmos, é fruto de uma série de investimentos sustentados através dos anos, que se iniciaram no final da década de 90.

No ano de 2014, e apenas nele, o audiovisual chegou a gerar uma renda de R\$ 24,5 bilhões para a economia do Brasil, indicador que vinha crescendo sustentavelmente desde meados dos anos 2000 (para se ter uma ideia, em 2007 esse número era de R\$ 8,7 bilhões). O setor cresceu 66% apenas nesse intervalo de sete anos, mantendo um crescimento médio de 8,8% ao ano, sendo um dos setores da economia mais potentes desse período (VIEIRA E GUSMÃO, 2017).

São alterações a nível nacional alcançadas graças ao impacto do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), investimento através de empréstimos de bancos públicos, como o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e políticas de isenção fiscal promovidas pelo Estado Brasileiro. Tais medidas também

impactaram investimentos em festivais de cinema, por vezes independentes, nos moldes da Mostra de Tiradentes, que vieram a se multiplicar através dos anos.

A partir dos anos 2000, com a ampliação do financiamento público para produção audiovisual no país, observa-se o desenvolvimento de caminhos alternativos para a exibição de filmes que não encontravam espaço no mercado exibidor convencional. O restrito espaço encontrado para a exibição da filmografia nacional nas salas comerciais de exibição, aliado à natureza autoral de boa parte da produção brasileira, especialmente a partir do início do período conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro, viabilizou o interesse e, ao mesmo tempo, a necessidade de escoar essa produção crescente em espaços organizados pelas mostras, festivais, cineclubes e salas de arte, bem como em projetos com características de itinerância, promovendo exibições em praças públicas e espaços escolares. (VIEIRA E GUSMÃO, 2017)



Figura 4: Montagem da estrutura do CineTenda em 2013.

Fonte: Flickr Universo Produção

Segundo Leal e Mattos (2008, p. 25-27), o circuito de festivais, como ficou comumente chamado o grupo de festivais que se alterna entre datas, acontecendo ao longo de todo o ano do Brasil, quase decuplicou: de 32 eventos voltados ao mercado cinematográfico realizados em 1999, até o ano de 2015, já haviam 318 eventos do tipo espalhados pelo país, desde mostras com investimentos, festivais regulares e independentes e até eventos regionais de exibição de cinema, tanto nacional quanto internacional, a grande maioria deles plenamente consolidados.

Aliado ao aumento no investimento, e na vontade de diversos gestores em criar festivais e mostras pelo país, a Mostra de Cinema de Tiradentes assumiu uma posição de vanguarda, pelo seu ineditismo, ambição de estar sempre se voltando a novas gerações, à juventude, à formação da plateia e do público e na criação de um olhar crítico sobre os filmes assistidos, tanto dos profissionais, quanto dos leigos e amantes da arte do Cinema, direcionando seu incentivo ao cinema brasileiro ao trabalho de base: diferentemente de outros eventos do tipo, que criam plataformas para o contato do realizador com o mercado, Tiradentes busca incentivar essa rede de contatos pelas conversas descontraídas, ambiente informal e, principalmente, o consumo de novas linguagens e novas possibilidades de produzir cinema, que não apenas aquelas conhecidas pelo cinema popular brasileiro ou entre agentes já conhecidos no cinema nacional. Consolidou-se, assim, como uma importantíssima e respeitada plataforma de difusão de cinema independente, feito em universidades, coletivos, e até em ambientes que nunca tiveram acesso a equipamentos cinematográficos robustos.

3.3 OUTRAS INICIATIVAS

Ao longo dos dias da Mostra de Cinema de Tiradentes, que costumam ser nove, a cidade de Tiradentes se torna a capital do cinema brasileiro. Com mais de 35 mil pessoas circulando pelo local, assistindo a filmes, entrando em contato com os mais diversos agentes do cinema nacional, participando de palestras, debates e oficinas. A razão de ser desse festival é a confecção de uma experiência imersiva, com base em uma temporada audiovisual intensa, em um espaço pequeno: o município tem um território de apenas 83 mil km², com um pequeno centro concentrado - onde é instalado o CineTenda para a exibição dos filmes - numa praça que se desenha em volta da Igreja Matriz de Santo Antônio e da Câmara Municipal de Tiradentes.



Figura 5: O público aguarda uma sessão em 2012. Fonte: Flickr Universo Produção

Graças ao espaço urbano da cidade centralizado, o deslocamento torna-se descomplicado, e o trânsito a pé entre as áreas, acessível. É possível ir de um espaço a outro, de uma oficina para um debate, de uma sessão para uma reunião, ou até de uma estreia para a confraternização nos bares que ficam ao redor, e lotam durante os dias de Mostra. A cidade, tombada pelo IPHAN em 1938, é considerada patrimônio histórico compreendendo “além das edificações tipicamente coloniais, os vestígios da forma de ocupação da cidade, o modo como os lotes se subdividem, a formação das quadras, as relações entre as áreas mais densas e as de menor ocupação, assim como as áreas verdes contíguas ao sítio urbano tradicional.” (IPHAN, 2020). Conservando, inclusive, as ruas pavimentadas com pedras (paralelepípedos e pedras portuguesas), o ambiente todo evoca a história que aquelas ruas já contaram.

Além de proporcionar a interação social com certa facilidade, o ambiente da Mostra de Cinema de Tiradentes também auxilia o trabalho midiático. A cobertura jornalística do festival acontece através de diversos meios de comunicação, desde jornais até canais de TV e sites especializados em cinema. Cobrem não somente a mostra dos filmes, com anúncios de programação, críticas e análises, como também

o que acontece entre as exposições, oficinas e debates. Entre os mais proeminentes veículos, o Canal Brasil, o site AdoroCinema e o G1 são os portais que mais publicaram artigos ao longo dos dias de Mostra no ano de 2017 (entre 20 e 28 de janeiro). Apesar disso, a Mostra, talvez por seu caráter independente não atrai tanto o jornalismo quanto festivais mais tradicionais do circuito brasileiro, quanto Gramado e Brasília: uma pesquisa dos nomes dos Festivais durante as datas em que eles ocorreram no ano de 2017 no site de pesquisas Google, resulta em cerca de cinco vezes mais artigos sobre a edição daquele ano do Festival de Gramado, e cerca de quatro vezes mais artigos sobre o Festival de Brasília.

Apesar disso, a organização da Mostra de Cinema de Tiradentes só se fortaleceu ao longo dos anos, buscando, ano após ano, aumentar a importância do evento. Em meados dos anos 2000, a Universo Produção criou um programa chamado “Cinema Sem Fronteiras”, que engloba os três festivais realizados pela produtora: a Mostra de Tiradentes, o CineOP em Ouro Preto e o CineBH em Belo Horizonte. Segundo o site, o projeto é um “programa internacional de audiovisual que reúne as três mostras anuais diferenciadas e complementares que a Universo Produção realiza em Minas Gerais. Exibe e discute a produção contemporânea do cinema brasileiro, sua história, patrimônio, linguagens, estéticas e formas de inserção no mercado audiovisual, em diálogo com a educação e em intercâmbio com o mundo.” (UNIVERSO PRODUÇÃO, 2020).

Definido pela própria produtora como a vanguarda do audiovisual no Brasil, é a iniciativa “Cinema Sem Fronteiras” que é responsável por abrir as inscrições dos filmes, selecionar e organizar oficinas e debates, escolher a curadoria de cada ano, e trazer à vida todas as edições desses festivais. Além disso, também é um selo de publicação de livros e catálogos: a Coleção Cinema sem Fronteiras é uma série de livros segmentados entre educação e audiovisual, que incluem títulos como “5 Anos da Mostra de Cinema de Tiradentes - Reflexões sobre o cinema brasileiro (1998 - 2012)” e “Reflexões Sobre a Preservação Audiovisual” – 10 anos de CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto”, ambos escritos pelas organizadoras Raquel Hallak d’Angelo e Fernanda Hallak d’Angelo.

Os livros são publicados pela própria Universo Produção através de uma loja também criada pela empresa, que mais tarde se aliou ao projeto Cinema sem Fronteiras, o CineLoja. A loja nasceu de uma proposta sugerida de 1998 durante a primeira edição da Mostra de Tiradentes, de oferecer aos turistas, profissionais do

audiovisual, amantes da sétima arte e público em geral produtos personalizados de cada evento. Ela se expandiu para o que hoje é uma plataforma que pretende ser um berço para o desenvolvimento de produtos diversos e inspirados no cinema brasileiro. Atualmente uma loja online, nasceu de um desejo antigo de querer marcar a identidade e o conceito de cada edição das mostras de cinema que a Universo Produção realiza em Minas Gerais para guardar lembranças, inspirar ideias, compartilhar presentes e eternizar momentos (CINELOJA, 2021).

3.4. CURADORIA, HOMENAGENS, PRÊMIOS E A 'AURORA'

A fama da Mostra de Tiradentes a precede. Mesmo tendo pouco mais de vinte anos, este festival tem a reputação, construída através dos anos, de experimentar linguagens, revelar novos autores e incentivar àqueles da nova geração que estão por vir. Ganhou essa notoriedade através de um foco curatorial que se revelou constante através dos anos, principalmente após a Mostra se acentuar e definir mais acertadamente o seu propósito. Já no começo dos anos 2000, era fácil entender ao que o festival se propunha, e o papel que ele viria a ter no circuito brasileiro nos anos que viriam a seguir. E tudo só se confirmou.

O que proporcionou que isso acontecesse foi um investimento em um foco curatorial muito específico, uma vez que a organização da Mostra de Cinema de Tiradentes sempre enxergou o papel do curador como fundamental para gerar um olhar específico sobre o que está se colocando no panorama nacional de cinema. Dentre os mais diversos curadores, ao longo de grande parte das décadas de 2000 e 2010, quem esteve à frente da coordenação de curadoria foi Cleber Eduardo, ex-editor da Revista Cinética, que buscava fazer uma seleção de longas que tivessem a possibilidade de gerar uma reflexão sobre o cinema que reflete as questões sociais, políticas e contemporâneas do Brasil daquele momento.

O festival sempre contou com temas curatoriais, definidos a partir da observação do universo de filmes inscritos em cada ano, levantando questões sobre o que há em comum nesses filmes, o que o Brasil daquele ano discute, o que o cinema brasileiro do período em questão representa, entre outras coisas. O trabalho de encontrar um tema reflete na seleção curatorial: como já vimos nessa pesquisa, a tarefa do curador não é apenas selecionar os melhores, ou os mais bem realizados

filmes, e sim, criar uma seleção de obras que conversem entre si em temática, representatividade, propostas, entre outros fatores.

Ao longo de todos os anos, até 2017, ou seja, os primeiros 20 anos, os temas de cada edição da Mostra de Cinema de Tiradentes foram os seguintes (MOSTRA TIRADENTES, 2021):

- 1ª Mostra (1998): “O começo”
- 2ª Mostra (1999): “Aprendendo a caminhar”
- 3ª Mostra (2000): “O cinema na praça”
- 4ª Mostra (2001): “Mulheres em cena”
- 5ª Mostra (2002): “Cinema de ator e de autor”
- 6ª Mostra (2003): “Heróis do cotidiano no cinema brasileiro”
- 7ª Mostra (2004): “Modos narrativos do cinema brasileiro”
- 8ª Mostra (2005): “O primeiro cinema”
- 9ª Mostra (2006): “O livre pensar”
- 10ª Mostra (2007): “Vitalidade do cinema brasileiro”
- 11ª Mostra (2008): “Juventude em Trânsito”
- 12ª Mostra (2009): “O Personagem e seu lugar”
- 13ª Mostra (2010): “Paradoxos do contemporâneo”
- 14ª Mostra (2011): “Inquietações Políticas”
- 15ª Mostra (2012): “O ator em expansão”
- 16ª Mostra (2013): “Fora de centro”
- 17ª Mostra (2014): “Processos audiovisuais de criação”
- 18ª Mostra (2015): “Qual o lugar do cinema?”
- 19ª Mostra (2016): “Espaços Fílmicos em conflito”
- 20ª Mostra (2017): “Cinema em Reação, Cinema em Reinvenção”

Uma das coisas que é possível notar apenas ao analisar as escolhas dos temas, é uma capacidade de se antecipar ao horizonte brasileiro que esse festival, em especial, teve ao longo dos anos. Por muito tempo, Tiradentes trouxe um cenário novo, uma proposta nova de cinema que talvez só iríamos compreender dali quatro, cinco anos. Um bom exemplo é o tema de 2011, sobre inquietações políticas. Era o momento pós-eleição de 2010, logo após a posse de Dilma Rousseff como presidente do Brasil, a primeira mulher a ocupar o cargo. O cenário era de total esperança, com

um governo que já assumia com índices de aprovação altíssimos, num Brasil que estava, ainda, muito distante da polarização que marcaria a política brasileira anos depois. Em meio a isso, Tiradentes foi capaz de captar algo na filmografia apresentada naquele ano, ventos que estavam começando a soprar, mas ainda eram leves brisas. O tema “Inquietações políticas” contou com longas-metragens como “Riscado”, de Gustavo Pizzi; “Enchente” de Julio Peclý e Paulo Silva; “Sertão Progresso”, de Cristian Cancino”; e o grande vencedor daquele ano, “Os Residentes”, de Tiago Mata Machado, sobre artistas-guerrilheiros, que se instalam numa cara que se torna uma espécie de zona autônoma temporária, e recebem convidados inusitados, inclusive uma atriz sequestrada pela organização.



Figura 6: A atriz e cineasta Helena Ignez comparece, como homenageada, à Mostra em 2017. Fonte: Flickr Universo Produção

Uma sucessão de artistas também foi honrada no decorrer do festival, que sempre se colocou num lugar de disseminação de filmes dos homenageados. A “Mostra Homenagem” é uma tradição que está presente desde a primeira edição e sempre conta com filmes que contenham ou sejam realizados pela pessoa, que receberá um troféu simbólico, geralmente entregue na cerimônia de abertura da

Mostra de Tiradentes. Entre os laureados através dos anos estão: atrizes como Simone Spoladore (2013) e Dira Paes (2015); os cineastas Paulo Cezar Saraceni (2011) e Andrea Tonacci (2017); o humorista Marcelo Tas (2004); o documentarista Eduardo Coutinho (2003); o roteirista e diretor José Eduardo Belmonte (2010); atores como João Miguel (2009) e Selton Melo (2012), entre muitos outros.

A Mostra de Cinema de Tiradentes sempre contou com honrarias e seleções competitivas, e também distribuiu prêmios ao longo de toda sua trajetória, que se tornaram tradição desde sua terceira edição, onde o longa “Nós que Aqui Estamos por vós esperamos”, de Marcelo Masagão, e o curta “O Oitavo Selo”, de Tomás Enrique Creus, saíram premiados. Entretanto, o evento, em termos competitivos, aumentou sua relevância a partir de 2008, quando Cleber Eduardo criou a já comentada “Mostra Aurora”, uma mostra competitiva voltada a novos realizadores, que logo tornou-se a principal, e mais aguardada, discutida, comentada parte de Tiradentes.

“No Dicionário Houaiss, “aurora” aparece como a claridade que aponta o início da manhã; o despontar da vida; a infância; um conjunto de primeiras manifestações. Aurora é ainda o título de um filme de 1927 do diretor alemão F. W. Murnau, considerado por muitos especialistas como sua obra-prima. E é ainda, desde 2008, o nome de uma seção na Mostra de Cinema de Tiradentes dedicada a exibir trabalhos de realizadores independentes com até três longas-metragens no currículo e que, de alguma forma, mostrem novos caminhos ou formas de expressão através do audiovisual.” (UNIVERSO PRODUÇÃO, 2017)

Em 2017, a “Mostra Aurora” completava dez anos de descobertas, provocações, tendências, invenções e novos rumos que marcaram o cinema brasileiro contemporâneo. Começou como um espaço de difusão de filmes que dificilmente conseguiriam lugar nas salas de cinema pelo país, mas acabou por se tornar, ela própria, um espaço de incentivo à criação desse tipo de cinema, que aumentou de tamanho de maneira exponencial.

Os membros do júri são compostos, sempre, por profissionais das mais diversas áreas do cinema, com foco especial para a pesquisa e a crítica de cinema. A curadoria busca expandir com uma seleção diferenciada, que busca, assim como todo o resto do festival anualmente, apresentar, no começo do ano, o que vai ser o Cinema

Brasileiro daquele ano que está por vir, algo que sempre ecoa na produção independente do país. Segundo o curador Cleber Eduardo, “são filmes que, muitas vezes, ganham sua maior projeção na competição da mostra, ao serem vistos pelas grandes plateias do Cine-Tenda, discutidos nas rodas de conversa durante todo o evento e estarem no centro de debates realizados no Centro Cultural Yves Alves com a presença de críticos, pesquisadores e jornalistas no dia seguinte à projeção” (UNIVERSO PRODUÇÃO, 2017).



Figura 7: A equipe de “Jovens Infelizes Ou Um Homem que Grita Não é um Urso que Dança” recebe o Troféu Barroco em 2016. Fonte: Flickr Universo Produção.

Ao longo dos primeiros dez anos da ‘Aurora’, dez filmes ganharam o chamado “Troféu Barroco”, entregue pelo júri especializado. Foram eles:

11ª Mostra (2008): “Meu nome é Dindi”, de Bruno Safadi (RJ)

12ª Mostra (2009): “A fuga, a raiva, a dança, a bunda, a boca, a calma, a vida da mulher gorila”, de Felipe Bragança e Marina Meliande (RJ)

13ª Mostra (2010): “Estrada para Ythaca”, de Irmãos Pretti & Primos Parente (CE)

14ª Mostra (2011): “Os Residentes”, de Tiago Mata Machado (MG)

- 15ª Mostra (2012): “A cidade é uma só?”, de Adirley Queirós (DF)
- 16ª Mostra (2013): “Os dias com ele”, de Maria Clara Escobar (SP)
- 17ª Mostra (2014): “A vizinhança do Tigre”, de Affonso Uchoa (MG)
- 18ª Mostra (2015): “Mais do que eu possa me reconhecer”, de Allan Ribeiro (RJ)
- 19ª Mostra (2016): “Jovens infelizes ou um homem que grita não é um urso que dança”, de Thiago B. Mendonça (SP)
- 20ª Mostra (2017): “Baronesa”, de Juliana Antunes (MG).

Apesar da transformação através dos anos, também fruto de uma popularização, o começo da Mostra Aurora não foi exatamente promissor. O curador Cleber Eduardo relembra que, quando convidado a começar a fazer a curadoria de Tiradentes, eram pouco mais de 30 filmes inscritos, um número muito baixo em comparação com os quase 160 de apenas dez anos depois, para a seleção de 2017. Eduardo conta que foram os filmes “Conceição”, de Heitor Dhalia e “O Quadrado de Joana”, de Tiago Mata Machado, que o incentivaram a criar uma seção competitiva que fosse voltada para cineastas em início de carreira, e que privilegiasse filmes realizados em um certo modo de produção que não era o oficial naquele momento no cinema brasileiro. A investigação, basicamente, era ir atrás de um “nicho que fosse progressivo do cinema brasileiro, em termos de volume e de interesse”, se encaminhando para um cinema autoral mais aguerrido, que oferecesse rigor, já muito pensado para certos moldes de um cinema autoral internacional, porém sem que ela trabalhasse num cinema mais legitimado (EDUARDO in CINE FESTIVAIS, 2017).

Portanto, o surgimento da Mostra Aurora mudou, de forma permanente, a seleção da Mostra de Cinema de Tiradentes. A partir de agora, o festival continha uma seleção oficial de filmes (tanto longas-metragens, quanto curtas-metragens), que não só buscava fazer um panorama da produção nacional, como dar chance para cineastas iniciantes, e apresentar esses filmes para outros festivais, muitos deles internacionais. Visando propagar a ideia de que o audiovisual é o principal instrumento de transformação social e construção da cidadania, e acreditando nesse lema, a “Mostra Aurora” revelou muitos realizadores, roteiristas, atores, técnicos de cinema, e muitos de seus filmes rodaram festivais mundiais, sobretudo independentes como Sundance e Roterdã, mas também gigantes como o Festival de Berlim, considerado um dos três principais do mundo, que tinham um certo olhar propositivo sobre o cinema latino-americano. Apesar disso, a proposta foi completamente nova por aqui,

e incendiária: injetou uma dose extra de ânimo nesses cineastas que foram revelados e celebrados ao longo dos primeiros dez anos de exibições. Em especial nos anos entre 2015 e 2017, onde os frutos de todo esse processo de desenvolvimento - humano, social e cinematográfico - podem ser testemunhados.

4. MOSTRA AURORA

A Mostra de Cinema de Tiradentes já tinha quase dez anos quando, em 2008, em seu segundo ano à frente da curadoria do festival, o curador Cléber Eduardo propôs a criação da Mostra Aurora, uma sessão competitiva voltada para cineastas em início de carreira, que estivessem em busca da primeira projeção como diretores de longas-metragens, e fizessem filmes que fossem considerados diferenciados do que era costumeiro ver no cinema brasileiro que chegava aos demais festivais do país. A curadoria, em sua coordenação, foi taxativa desde o início sobre essa visão específica.

Apesar de ter surgido sem nenhum festival internacional em mente, o curador-chefe de Tiradentes teve, desde o ano anterior, uma visão empírica, fruto de conversas informais com responsáveis por festivais de países europeus, sobre o que se esperava do cinema latino-americano: um cinema aguerrido, inventivo, e até barato aos olhos dos outros continentes. No entanto, o que esses filmes que estavam sendo inscritos na Mostra ofereciam “a rigor e na prática não era um cinema barato e era um cinema já muito pensado para certos moldes de um cinema autoral internacional” (EDUARDO in CINEFESTIVAIS, 2017).

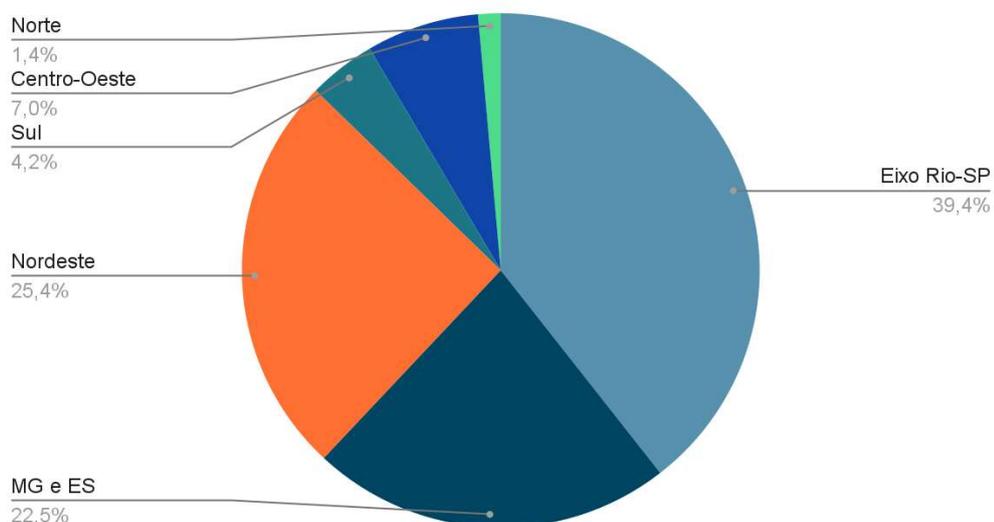
Assertivamente, a “Mostra Aurora” surgiu com a intenção de trabalhar um nicho que o curador apostava que seria paulatinamente crescente no cinema brasileiro, ao apoiar, com ares de competição oficial, cineastas que estavam fazendo seus primeiros curtas-metragens naqueles anos, e que, graças ao também crescente incentivo estatal daqueles tempos, chegariam nos próximos anos aos longas. A ‘Aurora’, então, tinha o pensamento a longo-prazo, um olhar que se lapidaria com o tempo, e a transformaria em uma janela de exibição disputada e ansiada por cineastas que ainda, à época, não estavam sequer pensando em fazer cinema ainda. Para isso, os filmes selecionados para a exibição dentro da seção não poderiam ter sido legitimados por outros festivais: a preocupação geral era de que esses filmes nascessem em Tiradentes.

O ineditismo foi uma das principais exigências nos primeiros dez anos, mas essa não foi a única regra radicada pela “Mostra Aurora”: os filmes exibidos precisariam ser os primeiros ou segundos longas de seus realizadores (essa regra foi expandida em 2015 para até o terceiro longa). Isso garantia o frescor para a mostra, e garantia esse aspecto curatorial evidenciado em uma seleção que pretendia

trabalhar com a fresta do cinema brasileiro, exibindo nas telas da cidade mineira aqueles cineastas que estavam à margem de algo que já é considerado periférico, o cinema de autor. O foco era nos jovens, não no sentido literal da palavra - de idade -, mas ao reconhecer pessoas que intencionavam iniciar suas carreiras como realizadores com esse tipo de cinema que, embora feito com poucos recursos, era interessantíssimo e, sobretudo, promissor. Todavia, uma das consequências diretas foi a estreia de realizadores na seção com cada vez com menos idade e uma consolidação da produção nacional, ano após ano, em um Brasil que assistia à intensificação do investimento em todas as artes.

Garantindo um espaço para filmes que até então tinham pouco ou nenhum espaço no circuito de festivais de cinema do Brasil, a Mostra de Tiradentes, como um todo, buscava se firmar como um ambiente onde pudessem surgir ideias ou parcerias que conseguissem ser fundamentais para direcionar alguns caminhos do cinema nacional, onde questões fossem colocadas em prol da criação de um cinema mais plural e diverso. Apesar disso, Cleber Eduardo diz que nunca considerou questões de representatividade ao montar a seleção da 'Aurora': "A representatividade para mim tem a sua importância em uma série de esferas e passa a ter uma importância em uma mostra como a de Tiradentes a partir do seu modo de representação, não em si." (EDUARDO in CINEFESTIVAIS, 2017) Mesmo assim, a ascensão da produção fora do eixo Rio-São Paulo é notória ao longo dos anos de festival.

De qual região vêm os filmes da Mostra Aurora (2008-2017)



Ainda que os realizadores advindos do eixo sejam maioria (28 deles, ou 39% do total), é possível perceber uma descentralização ao longo dos anos. O primeiro filme da região Norte na “Mostra Aurora”, por exemplo, surgiu em 2011, com a exibição de “Remições do Rio Negro”, de Erlan Souza e Fernanda Bizarria; além disso, 14 estados da federação já foram representados, sendo o último deles com a inclusão de “Taego ãwa”, de Henrique Borela e Marcela Borela, o primeiro longa do estado de Goiás exibido no Cine Tenda. A presença do Nordeste, já impactante no primeiro ano da ‘Aurora’ (com quatro representantes da região em competição), seguiu uma tendência que viria a marcar toda a década de 2010, com o lançamento aos holofotes mundiais de diversos cineastas, como o pernambucano Kleber Mendonça Filho, que exibiu na Aurora seu primeiro longa: “Crítico”, em 2008.

Apesar da cláusula de ineditismo da Mostra Aurora, o festival exhibe alguns filmes que já foram apresentados em outros lugares, porém com o diferencial que marca Tiradentes: um olhar essencial do curador, que trabalha com um objetivo que vai muito além de selecionar filmes por si só, ou escolher os melhores. Mesmo assim, a seleção não busca fazer uma replicação do que já está autenticado por outros festivais, buscando exhibir filmes que tiveram pouca atenção dentro de outras mostras, e, ainda, preservando aquilo que é fundamental da curadoria: o dia em que o filme será exibido, junto de que filmes ele será programado, em que contexto, dia ou momento da Mostra ele será apreciado, entre outros tópicos. Essas decisões de programação são essencialmente curatoriais, e são fundamentais na seleção do que abrilhantará a “Mostra Aurora” a cada ano. Não é por acaso que festivais que se pretendem grandes, diversos e personalizados, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, centralizam sua curadoria em torno de um coordenador que seja capaz de orientar todas as mostras da edição.

O curador de Tiradentes, Cléber Eduardo, por exemplo, vê como nocivo um festival que busca criar sua própria identidade, trabalhar numa lógica de compor um grande panorama da produção brasileira. Por isso, centraliza toda sua seleção em torno de fazer um recorte específico; daí o surgimento de temas anuais, que são retirados do todo de filmes inscritos. É uma análise bem vinda e restrita ao trabalho curatorial, àquele que tem acesso à totalidade dos filmes inscritos, se perguntando e respondendo perguntas como: o que essa massa de filmes tem em comum? Ou mesmo, quais perturbações e preocupações que esses filmes têm no panorama social em que está inserido?

Existe uma concepção equivocada de que o trabalho do curador de cinema é o de apontar o dedo para seus filmes preferidos, ou os favoritos de uma comissão de seleção, através de critérios subjetivos para cada um, e escolhê-los para projeção. Mas o processo curatorial, sobretudo no que se refere a filmes, não é esse, e sim, pensar na mostra como um todo. Em eventos presenciais, online ou híbridos, o ofício do curador é o de ponderar uma seleção que reverbere, provoque seu público e gere discussões que enriqueçam as vivências das pessoas que se propõem a frequentar o festival que está sendo curado por ele. Nesse sentido, ele não deve apenas selecionar aquilo que gosta, mas também aquilo que não gosta, contudo, que encontrou algum tipo de potencial, dentro da proposta a se desenvolver por ele. Muitas vezes o melhor filme não será o filme mais enriquecedor do debate, e o contrário também acontece, o pior filme da seleção vir a atingir muito mais pessoas do que se esperava. Com um conceito sempre subjetivo do que é “o melhor” ou “o pior”.

A “Mostra Aurora” é um exemplo de curadoria feita nesses moldes, pois, dentro de suas particularidades, foi concebida já pretendendo ser um ambiente rico para o exercício curatorial. Sua seleção é confeccionada em concomitância com o restante da Mostra de Cinema de Tiradentes, e se vê condicionada a pensar uma série de reverberações possíveis com filmes que têm suas razões de ser para estarem ali. Evidentemente, nem sempre o que o curador imagina realmente acontece quando o evento vai ao público, mas isso também faz parte do trabalho desse profissional, que não apenas lida com uma ciência humana e seus fatores artísticos, cercados de imprevisibilidade, mas tem de ser realizado antes, durante e depois do processo em si, muitas vezes apreciando e vendo uma infinidade de filmes ao longo de todo o ano e não apenas no período eleito para isso. É uma atividade constante.

A Mostra de Cinema de Tiradentes, como um todo, graças a um esforço curatorial de anos, sempre deu atenção especial à maturação de jovens realizadores, acompanhando vários deles, desde os curtas até os primeiros longas - alguns destes estreando na ‘Aurora’. Segundo Guimarães (2016, p. 3), no entanto, é necessário que esses autores continuem inquietos, que não se acomodem em fórmulas para que avancem dentro das escolhas de Tiradentes, pois há uma intenção em não transformar o festival em uma espécie de gueto estético. A curadoria em geral, tanto longas quanto curtas, dá a possibilidade a todos os filmes serem mostrados: convencionais ou ousados; autores reputados ou cineastas jovens e até aqueles que estão produzindo seus filmes, mas ainda estão em cursos de cinema, ou mesmo

aqueles que nunca tiveram nenhum contato com a academia. Além de sempre, claro, proporcionar os debates do dia seguinte, que acontecem no Centro Cultural Yves Alves.

Tiradentes criou uma identidade nos últimos dez anos que consagrou a geração pós-pós-retomada – ainda é preciso um recuo histórico maior para dar nome a essa geração conhecida até agora pela imprensa e no mundo acadêmico como “geração Tiradentes”. Talvez o nome do festival nem chegue a entrar no epíteto que será dado a essa geração (não mais que outros festivais também importantes surgidos depois como a Janela Internacional de Cinema de Recife, o Panorama Coisa de Cinema da Bahia ou o Olhar de Cinema de Curitiba). Mas o fato é que Tiradentes deu espaço a uma demanda de visibilidade que o digital potencializou gradualmente ao longo dos anos 2000. Por isso, mais que mostrar filmes, incentivamos a discussão em torno deles, o estabelecimento de correlações entre obras, autores e estilos, e a inserção do curta dentro do panorama audiovisual brasileiro. (GUIMARÃES, 2016)



Figura 9: Os diretores dos filmes da 9ª Mostra Aurora (2016) posam para foto em Tiradentes.

Fonte: Flickr Universo Produção.

Nesse sentido, a “Mostra Aurora”, que completou dez anos de existência em 2017, consolidou-se como fundamental no processo de solidificação dessa imagem da Mostra de Cinema de Tiradentes, e passou a se tornar um local onde muitos realizadores buscam estreiar seus longas-metragens. É fundamental, no entanto, conhecer sua curadoria e qual é o público que foi radicado nela, e o que eles já esperam do festival. Há filmes cujo local de lançamento é, claramente, Tiradentes, mas também existem filmes que não combinam com a perspectiva de festival que foi definida por lá. Esse tipo de decisão precisa ser maturada pelo cineasta, mas também pela curadoria, no que se refere ao conteúdo do que está sendo aventado como seleção de filmes. Afortunadamente, Tiradentes nunca deixou de ter isso em mente, o que justifica sua conquistada importância no circuito brasileiro.

4.1 A ‘AURORA’ EM 2015

A 8ª edição da Mostra Aurora aconteceu na 18ª Mostra de Cinema de Tiradentes e contou com sete longas-metragens de cinco estados da federação e três regiões do país. Os filmes em competição oficial foram:

“A casa de Cecília”, de Clarissa Appelt (RJ)

“Mais do que eu possa me reconhecer”, de Allan Ribeiro (RJ)

“Medo do Escuro”, de Ivo Lopes Araújo (CE)

“O animal sonhado”, de Breno Baptista, Luciana Vieira, Rodrigo Fernandes, Samuel Brasileiro, Taciana Augusto Lima e Victor Costa Lopes (CE)

“O signo das tetas”, de Frederico Machado (MA)

“Ressurgentes: um filme de ação direta”, de Dácia Ibiapina (DF)

“Teobaldo morto, Romeu exilado”, de Rodrigo Oliveira (ES)

A temática “Qual o lugar do cinema?” se vê refletida numa seleção verdadeiramente plural, que repercute sobre os ambientes nos quais cada filme se passa, mas, principalmente, para quais públicos cada um pretende se direcionar. A discussão que permeou o festival durante aqueles dias dizia respeito sobre o papel do cinema autoral do mundo hoje, refletindo com base em um recorte específico de cineastas que, em sua maioria, começaram a fazer curtas-metragens no fim da

década de 2000, e neste momento, estavam iniciando no formato do longa-metragem.

No catálogo de apresentação desta edição do Festival, podemos ler algumas questões que permearam a visão dos curadores ao montar a “Mostra Aurora” em 2015, dentre elas: Qual o lugar do ritual cinematográfico, individual e coletivo, em um momento de dispersões cognitivas, com espectadores ansiosos, de olhos em suas telas pessoais à mão, com dificuldade de concentração em uma só superfície?; Qual o lugar do cinema diante de tantas telas de computadores e de televisores, muitas vezes empregado como superfície onde estão as imagens dos filmes?; O cinema acabou ou está para acabar? (UNIVERSO PRODUÇÃO, 2015)

A seleção emergiu no epítome do crescimento do cinema de espetáculo no Brasil. No ano anterior, em 2014, segundo o Observatório Brasileiro de Cinema Audiovisual (OCA), órgão da ANCINE, 88,3% dos complexos cinematográficos brasileiros se encontravam em shopping centers, com um aumento progressivo do espaço dos cinemas 3D. Mas onde fica o cinema de autor no meio disso tudo? Qual a dificuldade maior em chegar até o público? E qual a importância dos espaços de exibição, como a Mostra de Tiradentes, para esses filmes?

Para exemplificar tudo isso, os filmes escolhidos foram bastante diferentes entre si, ainda que carregassem consigo certas semelhanças. A “Mostra Aurora”, de certa forma, ao longo de todos os anos sempre apresentou filmes híbridos entre a ficção e o documentário, pois essa é uma constante no cinema brasileiro de autor há algum tempo, mas nunca antes com a ênfase que aconteceu nesse ano. Isso viria a se tornar uma tendência nos anos a seguir, mas aqui, foi uma seleção de filmes que ilustrou um conceito: as fronteiras entre a realidade e a ficção. Há a presença de documentários clássicos, que contam uma história, que representam situações e momentos, mas também existem narrativas clássicas, e outras que se confundem o real e o imaginado.

A própria produção desses filmes é uma demonstração disso. “Medo do Escuro”, por exemplo, é um longa experimental e performático feito por um coletivo, que segue um homem que vaga por um cenário pós-apocalíptico. Gravado com muitos poucos recursos, e por uma vontade de “fazer cinema”, o diretor Ivo Lopes Araújo guia esse personagem principal (interpretado por Jonnata Doll, um cantor e compositor) em uma história que não precisou de nenhuma linha de diálogo para contar sua narrativa. O filme em questão é um exemplo sobre o elo entre a arte

performativa e o que pode ser realidade, pois toda a coreografia que acompanha os personagens foi retirada de um espetáculo de dança real, ainda que seja um filme alegórico sobre um cenário distópico.

O que reverbera, também, no aspecto da performance nessa curadoria, e em outro filme: “O Animal Sonhado”, uma coleção de seis curtas-metragens sobre as expressões físicas do desejo e as formas com que os corpos se relacionam. Em alguns momentos, o longa representa signos muito conhecidos do público, e universais, como um encontro que dá errado entre duas pessoas que se conhecem numa academia, ou o desejo reprimido que acaba sendo extrapolado entre dois amigos depois de muito tempo de amizade, mas termina extrapolando o conceito, ao aproximar o filme do realismo fantástico, com muito sangue em um cenário completamente onírico e personagens inseridos em uma situação absolutamente surreal.

Porém, apesar de conter filmes puramente clássicos, como o melodrama “Teobaldo Morto, Romeu Exilado” e “A Casa de Cecília”, a “Mostra Aurora” neste ano em questão encontra sua força na representação documental daquilo que é observável nos tempos em que ele se passa. Era um outro Brasil, mas um Brasil muito específico em busca das subjetividades que podem surgir das vivências e violências diferentes. Em “O Signo das Tetas”, o diretor Frederico Machado filma um homem que percorre o interior do Maranhão, numa história que mistura a vida e a ficção para construir símbolos que expõem a prisão representada pela masculinidade. Rodado em poucas sequências, usa pouco de tudo, e teve um processo de produção que quase descarta o roteiro em prol de uma visceralidade exposta em tela.

O longa “Ressurgentes - Um Filme de Ação Direta”, de Dácia Ibiapina, recupera a memória de importantes manifestações e protestos contra um escândalo de corrupção que assolou o Governo do Distrito Federal no fim da década de 2000 para repercutir o espírito combativo que levou essa geração de jovens a se insurgir naquilo que viria a ser conhecido como “Jornadas de Junho de 2013” no Brasil, passando por diversas revoltas populares que tomaram a capital federal ao longo de todo esse período. Esse é um filme que é completamente um retrato do tempo que busca retratar, com a visão de Brasil que era possível naqueles dias, com esperança e uma ânsia pela mudança que se contrasta com a letargia que dominou a população nos anos que viriam a seguir.

Já “Mais do Que Eu Possa me Reconhecer”, de Allan Ribeiro, que se sagrou como o grande vencedor da ‘Aurora’ esse ano, acompanha os dias do pintor Darel Valença Lins, enquanto o mesmo memora sua vida, faz suas rotinas cotidianas e interage com o próprio cineasta. Esse é o único dos filmes da seleção em que o cineasta tem um papel presente na própria narrativa, e, ainda que seja uma obra completamente documental, usa de um roteiro pré-definido, e da montagem, para criar um panorama completo do que é, essencialmente, uma história narrativa. Não é à toa que o filme pautou as discussões nessa edição da Mostra: o diálogo proposto entre cineasta e sujeito retratado representa aquilo que o festival pretendeu discutir esse ano. Quando Ribeiro filma Darel, quando Darel filma Ribeiro, a criação dos sons, e a confecção de diferentes tipos de artes dentro de um filme, onde um ajuda o outro a “criar” o filme final, representa a grande conversa que a curadoria propõe esse ano: a análise dos caminhos que o cinema de autor pode percorrer, as possibilidades de existência, e até que ponto é possível distinguir quem é o autor e quem é a plateia que está recebendo esse filme.

Portanto, qual seria, então, o lugar do cinema? A pergunta que permeou todo o festival em 2015 não é tão simples de ser respondida, mas a curadoria criou gatilhos para que ela fosse debatida. É importante ressaltar o contexto em que o Brasil passava: os filmes foram finalizados ao longo de 2014, um ano que refletiu toda a insurgência social do ano anterior e que se preparava para passar por uma eleição presidencial. A seleção do festival, em si, foi finalizada após esse período eleitoral e há, em todos os filmes, refletida das mais diferentes formas, a ideia de um país esperançoso. Ainda era um cinema que crescia, se desenvolvia, e refletia um período conquistado com muito esforço de políticas públicas de apoio à arte. Daí é possível perceber a visão primordial do artista em um tipo de cinema com expectativas.

O tema deste ano é uma pergunta, o que pressupõe que, ao final do festival, seria necessário encontrar uma resposta. Mas as produções cinematográficas de 2015, refletindo o sentimento do momento em que foram realizadas, insistem em se desenvolver a partir da exigência de uma compreensão maior no papel do “fazer cinema”, e a busca fundamental desse tipo de cinema é a de ainda fazer sentido em um mundo em que a tecnologia trabalha em prol da modernização do espetáculo, onde a grandiosíssima maioria dos habitantes do país não se interessa pelo cinema que é feito no Brasil, e que disputa, muito desproporcionalmente, espaço nessas salas com filmes caros e chamativos, ainda que quase todos os habitantes das metrópoles,

ao menos, tenha um dispositivo em mãos capaz de registrar imagens, sons e criar suas próprias narrativas.

A conclusão, no entanto, é mais simples do que se parece. Ao elencar filmes tão diferentes, mas que tanto se parecem, ao mesmo tempo, a curadoria escancara o papel desses novos realizadores na luta pela invenção, ou pelo direito de inventar. O cinema de autor talvez não chegue às salas de cinema tradicionais, mas a compilação dos filmes em questão reafirma a importância de sua existência ao redor de si mesma. É a consagração de uma janela de exibição para obras que, talvez, nunca tenham se pretendido atingir outro lugar. Ao olhar as fronteiras entre o real e o imaginário, o documento e o ficcional, o realizador e o produto, o que pode ser chamado de filme e o que não pode, a “Mostra Aurora” se reafirma como fundamental no incentivo para que esses filmes sejam feitos, pois o cinema precisa da diversidade de produção, e não apenas ocupar os espaços já pré-estabelecidos. Assim como a existência de longas como “Ressurgentes”, ou “O Signo das Tetas”, cujas imagens não são sempre agradáveis de acompanhar, ou mesmo da elaboração inventiva imprevisível em um formato familiar, vista em “Mais do que Eu Possa me Reconhecer”, a experiência do cinema (e das artes em geral) necessita de concepções que não sejam exatamente confortáveis, mas confrontadoras, questionadoras, e, sobretudo, desafiadoras. Todo cinema tem seu lugar, e não está para acabar.

4.2. A AURORA EM 2016

Com o tema “Espaços Fílmicos em Conflito”, a 9ª edição da Mostra Aurora começou no dia 22 de janeiro de 2016, como parte da programação da 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes e contou com sete longas-metragens feitos por realizadores de cinco estados da federação e três regiões do país (Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste). Os filmes em competição foram:

“Animal Político”, de Tião (PE)

“Aracati”, de Aline Portugal e Julia De Simone (RJ/CE)

“Banco Imobiliário”, de Miguel Antunes Ramos (SP)

“Filme de Aborto”, de Lincoln Péricles (SP)

“Índios Zoró – antes, agora e depois?”, de Luiz Paulino dos Santos (PE)

“Jovens infelizes ou um homem que grita não é um urso que dança”, de Thiago B. Mendonça (SP)

“Taego Āwa”, de Henrique Borela e Marcela Borela (GO)

De uma forma até curiosa, a curadoria da Mostra neste ano conseguiu definir um tema que dialogava com o cinema de Andrea Tonacci, o homenageado do evento. O filme “Serras da Desordem”, inclusive, foi o filme de abertura, exatamente dez anos depois de sua estreia no festival em 2006 (um período pré-Aurora), e desde a época foi considerado um dos filmes de maior referência sobre uma mudança de paradigmas na visão estética e na forma de fazer cinema independente de autor no país. Os limites entre ficção e documentário propostas pelo realizador ecoaram na mente de vários cineastas, influenciados ou não por ele, e foram matéria-prima para a realização de diversos outros filmes nos anos subsequentes, alguns desses representados na seleção do ano anterior (2015) da “Mostra Aurora”, além de ser a epítome das discussões sobre o genocídio histórico do povo indígena no território brasileiro.

Os ecos podem ser vistos nessa seleção da ‘Aurora’: os filmes “Índios Zoró” e “Taego Āwa” são herdeiros do olhar que Tonacci teve em 2006, o que evidencia uma intenção inegável da curadoria neste ano. “Índios Zoró - Antes, Agora e Depois?” é um documentário que relata o retorno do cineasta pernambucano Luiz Paulino dos Santos ao local onde ele realizou trinta anos antes um curta-metragem sobre o povo Zoró e seus costumes. O longa, então, é o retrato dessa tribo nos dias de hoje, enquanto o diretor arquiteta a primeira exibição daquele curta-metragem para eles, trazendo uma discussão sobre os impactos que trinta anos causaram na vida daquela tribo indígena em específico, hoje transformados, conhecedores da tecnologia e evangelizados. “Taego Āwa”, por sua vez, também é um resgate histórico, mas com um foco em um arquivo encontrado pelos diretores em sua própria universidade: registros da tribo Āwa, cuja busca nos dias de hoje revela uma aldeia que luta pela demarcação e restituição de suas próprias terras.

O filme político, em efervescência nos anos de 2015 a 2017, também foi muito representado na Mostra Aurora deste ano, em praticamente todos os filmes, mas em particularmente três deles: o primeiro, “Filme de Aborto”, do diretor Lincoln Pércles, evidencia em uma montagem caótica e não-linear os problemas sociais de um casal pobre paulista quando esses dois indivíduos à margem da sociedade se deparam com uma gravidez indesejada. O segundo, “Jovens infelizes ou um homem que grita não

é um urso que dança”, de Thiago B. Mendonça, retrata um grupo de artistas habitantes de uma pequena casa que, ao passarem por dificuldades financeiras, tentam criar um novo tipo de arte revolucionária, que possa libertá-los da opressão do governo e do sistema. “Banco Imobiliário”, por sua vez, é um dos mais evidentes nessa questão: o cineasta Miguel Antunes Ribeiro investiga o fenômeno da especulação imobiliária em São Paulo e todos os seus efeitos na população e na transformação de uma visão do que é ter uma residência em um contexto amplo de modernização comunitária.

Quando Tião reimagina a vida de um ser-humano ao registrar os conflitos existenciais de uma vaca que tenta se convencer que é feliz, mas não é, em “Animal Político”, ele também está representando um tipo de jornada política, apesar de seu viés mais internalizado. Esse olhar repercute também em “Aracati”, filme que foi produzido ao longo de seis anos, advindo de um curta-metragem, sobre a rota de um vento que recebe o nome de Aracati e passa sempre pelo mesmo lugar no interior do Ceará - gerando um evento de observação dessa passagem, tradição que perdurou através de gerações. Mas a perspectiva das diretoras Aline Portugal e Julia De Simone passa pelo acompanhamento da rota que o tal vento faz e todas as percepções entre o homem e a paisagem daqueles locais, evidenciando as mudanças ocorridas com o passar do tempo.

Todos esses longas têm, alguns em maior medida que outros, relação com o espaço que resolvem retratar. Para a vaca de “Animal Político”, esse espaço é o universo que a rodeia; para os personagens de “Aracati”, é o caminho que o vento faz; para os revolucionários de “Jovens Infelizes”, é o governo intransigente ao qual estão submetidos; em “Banco Imobiliário” e “Filme de Aborto” é a cidade de São Paulo, de pontos de vista opostos (os empreendimentos imobiliários em contraste com a periferia); e em “Taego ãwa” e “Índios Zoró” é o que diz respeito a essas tribos: no primeiro, seu espaço de direito que precisa ser conquistado com muita luta, e no segundo, o espaço do qual esses habitantes estão cada vez mais se distanciando.

São filmes que surgem de questões cujos dispositivos críticos têm bastante semelhança. E o curador da ‘Aurora’ identificou, no universo fílmico dos inscritos em 2016, de que forma os filmes dos últimos 10 anos, dentre os quais a mostra existiu por nove, estavam colocando seus personagens em relação aos seus espaços imediatos?

Mesmo assim, apesar da representação física de espaço preencher todos eles, sua definição cénica não é tão definitiva, afinal, num filme o espaço não pode ser

reduzido taxativamente a apenas aquele local onde se passa a ação, mas também é como, visualmente, com o uso de elementos como a fotografia, a montagem, o som, entre outros, o cinema define o que é o espaço. Faz parte da experiência de se assistir a um filme, e, em muitos dos casos, pode definir os caminhos sensoriais dessa experiência.

Por exemplo, em uma análise mais técnica dessa seleção, ao notar de onde boa parte desses cineastas são, e desenvolveram suas relações com a cinefilia, há uma característica que se repete e causa surpresa: a transição sistemática de indivíduos urbanos, sobretudo jovens adultos que estão tendo novas experiências como realizadores de longas, em direção a uma representação da natureza, principalmente no que diz respeito ao ambiente árido e à floresta, para vivenciar e/ou observar a existência dos seres que residem nesses microcosmos. É algo presente em, pelo menos, quatro filmes da seleção, e em alguns casos, de maneira nem tão óbvia, como, por exemplo, a peregrinação da vaca de “Animal Político” no interior de seu estado em busca de descobrir mais sobre seu próprio “eu interior”.

Essa tensão entre a cidade e natureza oferece um contraponto nessa seleção: dentro desses espaços, os ambientes se chocam, e as visões de mundo se opõem. É notório que um grupo de cineastas parte da cidade para o campo, mas, ao mesmo tempo, outro grupo de realizadores investiga aqueles que talvez sejam os motivos para tal. As transformações na cidade permitem a invenção de um tipo de cinema interessante ou não? Não é por acaso que alguns desses longas rejeitam estilos clássicos de cinema, como “Filme de Aborto” e sua montagem delirante, ou o preto e branco letárgico de uma obra como “Jovens Infelizes...”. A impressão que fica, nesse momento, é a de que, mesmo que seja para representar esses espaços urbanos, alguma coisa precisa ser denunciada. No ambiente, no próprio cinema e nas inquietações que assolam essa geração criadora.

A “Mostra Aurora” em 2016 revela um novo cinema marginal brasileiro, mas completamente diferente do que outrora ficou conhecido pelo termo. A nova geração de cineastas procura filmar seus conflitos internos de uma maneira diferente, propondo novas soluções fílmicas, e isso pode ser conferido através de elementos como a falta de câmera na mão - e, simultaneamente, a ascensão da câmera parada -, o abandono do sentimento de urgência e do fetiche da marginalidade, no sentido da romantização da “ideia na cabeça, câmera na mão”, que marcou tantos anos do cinema brasileiro. É possível que isso seja fruto dos investimentos crescentes nas

artes que aconteceram nesses últimos dez anos (agora os filmes são feitos com mais dinheiro, em especial, investimento estatal), ou mesmo da mudança da película para o digital, que proporcionou uma facilidade nunca antes experimentada pelo cinema nacional, mas os realizadores fogem radicalmente do estigma: a maioria dos filmes permite a contemplação, a dilatação do tempo, em contraponto com a velocidade do que se é percebido como comercial nos dias hoje, e, por isso, são vistos até como elementos radicais por algumas pessoas.

A mudança mencionada acima tem relação direta com novos diretores conseguindo realizar seus filmes, e sendo capazes de montar equipes muito mais diversas. O já mencionado aumento da presença do Estado na realização dos filmes, os avanços tecnológicos, além de propostas estéticas cada vez mais diferentes entre si, tudo isso possibilitou a emergência de cineastas provindos de outra extração social, algo que parecia impossível apenas dez, quinze anos antes. Cineastas como Lincoln Pércles, de “Filme de Aborto”, que vêm de um bairro muito pobre de São Paulo, o Capão Redondo - e filma exatamente o universo que ele conhece muito bem, por ter convivido dentro dele a vida toda -, provocam a abertura do cinema para a reflexão sobre novos Brasis, e assim, proporcionam representatividade nas telas, e, por consequência, nos festivais de cinema.

Foram quatro documentários, dois deles sobre comunidades indígenas, um sobre um tipo específico de invasão urbana, mas todos oferecendo um olhar contemporâneo a massacres e violências iniciadas décadas atrás. A ideia também ecoa em alguns filmes de ficção, pois, o que é a representação da luta e do medo em filmes como “Jovens Infelizes...” e “Filme de Aborto” se não a reverberação de um país incapaz de prover condições iguais para todos seus habitantes? Ou mesmo a capacidade extensiva de observar os motivos pelos quais características fundamentais de um local são transformadas por ações do homem, e percebidas por todos sem saber o porquê, através da dimensão temporal de um local em constante mudança, como faz “Aracati”?

A “9ª Mostra Aurora” reforçou, ao longo de toda a seleção e dos dias de festival, debates e discussões, a ideia de um festival enquanto experiência estética, propiciando o diálogo entre os filmes sobre espaço, representatividade, batalhas e até estética. O empenho por uma curadoria propositiva, capaz de incitar conversas e argumentações diferentes fica evidente ao longo da seleção em pauta, cuja força é encontrada no fato de que diversas interpretações diferentes podem ser retiradas

desse grupo de filmes. Nesse sentido, a criação de uma temática, como a atual “Espaços Fílmicos em Conflito”, é apenas o topo de um iceberg muito mais profundo, uma vez que ela funciona como uma espécie de norte, mas nunca como finalidade em si da visão do curador. O festival, por si só, convida o público para analisar essa curadoria junto, assistindo aos filmes, tirando suas próprias conclusões e sendo capaz de decodificar mensagens que estão por aí, e só precisam do trabalho, fundamental, da curadoria de um festival: sugestionar olhares.

4.3. A AURORA EM 2017

A Mostra de Cinema de Tiradentes em 2017 foi especial porque marcou o aniversário de 20 anos de existência do festival e também a comemoração do décimo ano de realização da “Mostra Aurora”. Sua realização aconteceu entre os dias 20 e 28 de janeiro de 2017, e foi lançada com a temática “Cinema em Reação, Cinema em Reinvenção”. A seleção da ‘Aurora’ neste ano contou com os seguintes filmes:

“Baronesa”, de Juliana Antunes (MG)

“Corpo Delito”, de Pedro Rocha (CE)

“Eu Não Sou Daqui”, de Luiz Felipe Fernandes e Alexandre Baxter (MG)

“Histórias que o Nosso Cinema (Não) Contava”, de Fernanda Pessoa (SP)

“Sem Raiz”, de Renan Rovida (SP)

“Subybaya”, de Léo Pirata (MG)

“Um Filme de Cinema”, de Thiago B. Mendonça (SP)

Apesar do ano ter sido marcado com uma representação forte de apenas dois estados (Minas Gerais e São Paulo), com um único filme, cearense, fugindo desse recorde regional, o tema privilegiou um tipo de cinema que pode ser visto como combativo, sobretudo nas possibilidades de linguagem cinematográficas. São tentativas ímpares de se pensar e produzir cinema, nos mais diversos formatos.

Mais uma vez, a Mostra de Tiradentes remonta, como um todo, a presença em ascensão de minorias, mas, sobretudo, a montagem da seleção reflete o caminho do festival em busca de uma arte que tenha uma expressão artística e estética de destaque. A preocupação passa pelo fazer cinema, e, como é possível ver nos filmes selecionados, que se dividem entre ficções, documentários e híbridos que transitam

entre os dois formatos, evidencia um cinema que não consiste apenas no ato de ligar uma câmera e filmar algum tipo de situação ou cotidiano de maneira puramente técnica.

Uma dessas expressões está em “Um Filme de Cinema”, de Thiago B. Mendonça, longa infantil que acompanha a uma garota em busca de realizar seu primeiro filme para um trabalho escolar, a primeira obra voltada ao público infantil já exibida na ‘Aurora’. Também pode ser vista nas outras ficções do ano: “Subybaya”, de Léo Pirata, que acompanha uma mulher em processo de autodescoberta sexual e romanticamente, e “Eu Não Sou Daqui”, da dupla Alexandre Baxter e Luiz Felipe Fernandes, sobre a relação inusitada entre um técnico de futebol e um andarilho.

Mas a narrativa que é pensada ao longo de muito tempo, de um trabalho incessante no que concerne à dedicação ao cinema, também pode ser encontrada em documentários, como o filme-ensaio, fruto de uma pesquisa de anos, de Fernanda Pessoa, “Histórias que o nosso cinema (não) contava”, que consiste em uma obra baseada inteiramente - e somente - em montagem de filmes da pornochanchada, gênero de filmes eróticos surgidos durante o período da ditadura militar brasileira, que tece comentários irônicos sobre o período em que essas obras foram feitas através dos próprios filmes. Mas também pode ser encontrada no acompanhamento minucioso da rotina de um preso em liberdade condicional como “Corpo Delito”, de Pedro Rocha; ou, ainda, no conflito entre o retrato de mulheres trabalhadoras da cidade e do Movimento Sem Terra, visão provocada por “Sem Raiz”, dirigido por Renan Rovida.

Esses dois cinemas se encontram naquele que viria a ser o grande vencedor do ano, que reflete algo que os três anos analisados neste trabalho comentam: “Baronesa”, de Juliana Antunes. O longa da cineasta mineira retrata causas e problemas sociais do Brasil, enquanto também desconstrói o cinema como formato estético e linguagem inventiva, ao filmar Andreia, e outras mulheres, em uma favela da Zona Norte de Belo Horizonte através de um formato documental, porém ficcional. A obra se confunde entre os formatos e faz um filme verdadeiramente híbrido, pois, Antunes, ao filmar o cotidiano daquela comunidade, induz situações ao mesmo tempo que exhibe a vida como ela é. Existe um roteiro, mas também existe a experimentação documental, e o filme que surge desses dois mundos distintos se encontrando é um retrato, especialmente distinto, do que é possível ver no cinema brasileiro, mesmo nos demais filmes que também seguem o modelo que mistura documentário e ficção.

A edição, a propósito, respondeu a uma série de discussões sobre o cinema brasileiro que circularam nos anos anteriores, selando uma tendência de que as produções feitas com menos investimento respondem mais rápido a questões sociais que estão sendo discutidas no momento histórico em questão, do que grandes produções, de estúdios amplos que atingem fatias maiores do público. É uma espécie de paradoxo entre o cinema e a falta de dinheiro para realizá-lo, que possivelmente encontra no cinema que acaba sendo realizado nas bases menos favorecidas um terreno fértil no caminho da construção de um panorama mais pungente do cinema brasileiro.

O ano de 2017 também marca a primeira leva de filmes pós-impeachment da presidente Dilma Rousseff, e ficou registrado como o primeiro da “Mostra Aurora” sem que o governo brasileiro fosse administrado pelo Partido dos Trabalhadores (PT). No entanto, é possível analisar o impacto disso em outras seções de Tiradentes, principalmente na seleção de curtas, embora na ‘Aurora’ em si, o impacto ainda tenha sido modesto. Ocasionalmente, o principal dos filmes a comentar, ainda que superficialmente sobre isso, é “Sem Raiz”, ao colocar em cena representação da importância do governo Lula e Dilma para o Movimento Sem Terra através de uma de suas personagens.

No ano anterior, a seleção buscava conflitar os espaços fílmicos, o que acabou reverberando neste, talvez pela universalidade do tema. Há uma caçada idealizada da noção de que a criação do artesanato cinematográfico é fundamental no fazer cinema, e que a politização pode surgir em simultaneidade, mas desde que seja de um amadurecimento estético. Apesar de todo o contexto efervescente no Brasil, onde o país todo passou por um processo de impeachment traumático, chamado por uma parcela enorme da população de um golpe parlamentar, a curadoria da “Mostra Aurora” não optou por selecionar filmes essencialmente políticos (como tivemos no ano passado, por exemplo, com o vencedor “Jovens Infelizes Ou Homem que Grita Não é um Um Urso que Dança”), mas que também estão longe de serem apolíticos: todos os longas representam o cinema como opção estética, porém seus discursos estavam naturalmente mais politizados. Não se direcionavam diretamente ao discurso político, ou talvez não de uma maneira tão óbvia, mas nenhum deles deixou de adicionar comentário essencialmente político às suas tramas e narrativas. Seja na representação da batalha diária, da manutenção da própria vida e da liberdade, ou mesmo ao olhar para o passado e para a reflexão sobre ele.

Um bom exemplo disso é “Um Filme de Cinema”, o longa seguinte de Thiago B. Mendonça após vencer no ano passado com uma obra apontada por diversas pessoas como militante. Apesar de representar uma quebra inegável de seu longa anterior - o outro falava sobre um grupo de adultos em busca de uma arte revolucionária, e esse, uma criança tentando fazer um filme -, o diretor acredita que um não deixa de ter mais voz política que o outro, pois ambos mostram personagens que estão tentando sair de seus condicionamentos, em busca do caminho próprio e a concepção pessoal de liberdade, além de trazer temas como pensar o lugar de cada um no mundo em que vivemos hoje.

Nesse sentido, essa seleção curatorial parte de uma proposta clara, que é a relação entre o indivíduo e aquilo que o faz sofrer ou se condicionar à sua situação específica (seja sociedade, estado, questão pessoal), o que se entrelaça com aquilo que o move para fora dessa posição. A questão trabalhista para mulheres de estratificações sociais diferentes no “Sem Raiz”, a emancipação sexual feminina e o empoderamento no “Subybaya”, a relação do protagonista com o sistema de controle prisional em “Corpo Delito”, o olhar crítico sobre o contexto histórico através de um gênero cinematográfico em “História que o nosso cinema (não) contava” e a situação das mulheres em um espaço social degradado e violento, como é retratado em “Baronesa”.

Apesar do recorte macro, existe um contorno específico nessa curadoria, que percorre pelo menos cinco dos sete filmes: o olhar das mulheres diante do que acontece em seus espaços conflitantes. No documentário de Fernanda Pessoa, a problemática da forma com que as atrizes e seus corpos eram representados é, talvez, o tema central de toda a narrativa montada; já em “Subybaya”, logo na primeira cartela podemos observar o questionamento “O que é ser mulher?”, citação de Virginia Woolf, que fala por si só; “Baronesa”, logo ao lado, é uma obra que representa as dores e violências sofridas por mulheres sob o olhar de uma mulher (Antunes, diretora); entre outros. São obras que, evidentemente, se propiciaram a pensar a sociedade machista em que nos inserimos desde que nascemos, através dos laços históricos e como eles ecoam na vida dessas mulheres sob pontos de vista e realizações muito distintas entre si.

Ainda assim, e após as análises feitas, todos os longas, sem exceção, carregam consigo um desejo de reagir aos estados das coisas vigentes – ecoando com tema dado à mostra, “Cinema em Reação, Cinema em Reinvenção”), assunto

que viria a ecoar em todo o cinema brasileiro de autor feito nos cinco anos seguintes (e talvez, também nos cinco anteriores). A maneira com que as coisas se organizam e se estabelecem, e o porquê que suas repercussões estão até hoje por aí, nas nossas vidas cotidianas. Além do mais importante: como podemos sair disso? Para o cinema, provavelmente, apenas agindo contra. E reinventando a si mesmo através dessa reação.

A resposta para essa pergunta ainda está longe de ser algo fácil de ser encontrada, mas, ao menos, a curadoria que celebrou os primeiros dez anos da “Mostra Aurora” usou de sua voz - proveniente de um olhar cauteloso - para dar luz à essas discussões num contexto específico: o festival, ou ainda mais singular, o festival de cinema de autor. Por si só, a seleção da 10ª Mostra Aurora reforça a importância da existência de uma janela de exibição singular como a Mostra de Cinema de Tiradentes, e a necessidade de que ela seja defendida, impulsionada e celebrada por muitos anos por vir, para que, muito antes de exibir os filmes em si e divulgar novos realizadores, alimente um tipo de cinema, seja de guerrilha ou elaborado, mas que possua voz, ponto de vista, autoria e que pulse a vontade de fazer cinema.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo o processo de pesquisa, foi possível confirmar o caráter formativo da curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes, representado em sua proposta curatorial, ao não selecionar exatamente os melhores filmes de cada ano, mas aqueles que gerariam algum tipo de discussão, e chegariam ao público provocando e instigando o debate acerca de diferentes modos de produzir cinema. É raro um filme que entra na “Mostra Aurora” e passa em branco, mesmo que o debate reverbere apenas dentro de Tiradentes. Apesar da dificuldade enorme em conseguir assegurar a distribuição da maioria desses longas (cerca de metade dos filmes analisados neste trabalho ainda não foram lançados em 2021), a janela de exibição que é aberta todos os anos em Tiradentes é disputada, não só pela sua visibilidade, mas também porque, de fato, projeta autores singulares do cinema brasileiro.

Tal viés foi consolidado ao longo dos primeiros dez anos da ‘Aurora’, e permanece até o momento, em 2021. Apesar de Cléber Eduardo não estar mais à frente da seleção curatorial – em 2020, a ‘Aurora’ passou a ser coordenada pelos pesquisadores Francis Vogner dos Reis e Lila Foster -, suas ideias definiram algo que marcou o festival por tantos anos, de tal forma que uma mudança repentina seria algo difícil de colocar em prática. O fato, evidentemente, de Tiradentes ser idealizado, organizado e mantido por uma empresa que tem dedicação ao que foi estruturado mais de vinte anos atrás, como a Universo Produção, também contribui para que o festival, como um todo, se mantenha fiel até hoje às convicções que trouxeram esse projeto à vida nos mesmos moldes que ele é visto até hoje.

É curioso, no entanto, que a Mostra de Cinema de Tiradentes tenha conseguido se manter leal a um princípio universal de celebrar o cinema independente e tenha acompanhado as mudanças, inclusive tecnológicas, da sociedade brasileira e do cinema nacional, com o passar dos anos. Não há conclusão nesse sentido que não passe pelo papel exercido pela curadoria do festival, que não apenas nunca se afastou de um papel propositivo, como soube se modernizar, acompanhando as metamorfoses ocorridas em todo o universo ao seu redor, até mesmo na transição da película para o digital ao longo da década de 2000.

Os festivais de cinema, por si só, são fundamentais na construção de um ideário de cinema nacional, em qualquer país, mas em países com uma indústria cinematográfica ainda em desenvolvimento, como o Brasil, ainda mais. A Mostra de

Cinema de Tiradentes, nesse sentido, se destaca como um exemplo amadurecido e visível sobre a importância deles para a divulgação do que é produzido, mas também ao ilustrar como o curador de cinema é indispensável nesse processo.

Os festivais e mostras audiovisuais, de um modo geral, são partes importantes da cadeia produtiva cinematográfica, pois se trata de manifestações legítimas da vontade da sociedade civil em dialogar com o outro, e encontram na cultura não apenas seus meios, mas sobretudo seus fins. É a diplomacia cultural da sociedade civil, que não trabalha indiretamente para o governo, pois utiliza fundos de recursos culturais e mecanismos de renúncia fiscal para viabilizar financeiramente estas realizações. E nesse quadro de diplomacia cultural, vê-se o papel importante do curador em analisar, mensurar e dar voz às implicações da sociedade com suas escolhas e cronograma de filmes nos festivais e exibições. (NEPOMUCENO, 2014)

Há bastante tempo, séculos inclusive, o papel do selecionador (ou exibidor) é importante na disseminação da arte, de artistas, novos ou não, e até mesmo no incentivo à criação. Esse papel já foi ocupado por críticos, historiadores, os próprios artistas, mas hoje, tem um com o qual pode ser definido: o curador. Com isso, a curadoria se tornou não apenas o ofício artístico capaz de impulsionar rumos e obras, mas também uma profissão possível, com carreira, e, ainda que, de difícil formação dado o número quase inexistente de cursos na área, pode ser perseguida como meta, desafio e aspiração. Portanto, o ideal é que deve ser incentivada.

Hoje, existe a possibilidade, em alguns cursos de pós-graduação, de realizar especialização em curadoria, ou em assuntos correlatos. A academia, apesar de não ser a porta de entrada padrão ao ofício, pode ser vista como uma opção, principalmente no que concerne à discussão desse ato de assistir e pensar filmes. A vasta área de atuação do curador de cinema, então, possibilita que cada vez mais opções se abram no horizonte. Mas o festival de cinema é a principal delas, e sua existência precisa de incentivo, público ou privado, mas que possam garantir não só a realização desses eventos, mas também a produção de obras, curtas, longas, séries de TV, *webseries*, e os mais diversos tipos de produção audiovisual que caracterizam os tempos em que vivemos.

A curadoria de cinema, com isso, e a exemplo da praticada em Tiradentes, pode discutir diversas coisas: os espaços fílmicos, os ambientes da crítica

cinematográfica, os tipos de cinema, autores, realizadores, técnicas, formatos, e tudo o que mais se revelar em uma seleção de filmes para o curador. Seu papel exige percepção de mundo, conhecimento humanístico e, mesmo aprendizagens psicológicas sobre o que se apresenta para ele ao exercer seu trabalho. É o fardo da curadoria. Apesar de parecer uma tarefa árdua, não precisa necessariamente ser, uma vez que esses alicerces não surgem imediatamente no momento em que um profissional se propõe a realizar curadoria. É uma formação de vida, a se desenvolver à medida que filmes são vistos, assuntos são absorvidos, discutidos, e novas percepções de mundo podem se moldar. O curador de cinema, assim como o artista, e sendo ele próprio uma espécie de artista em sua função, como já exposto anteriormente, tem a capacidade de fazer arte com suas próprias escolhas e decisões, ao transformá-las de acordo com sua visão. Por causa disso, é um trabalho em constante renovação.

6. LISTA DE FILMES

2015:

1) A casa de Cecília (Ficção)

Direção: Clarissa Appelt (RJ)

Sinopse: Sozinha em casa há duas semanas, Cecília recebe a visita de Lorena moça misteriosa que chega para acabar com sua solidão. Estranhamente, porém, o vazio do local parece aumentar e coisas inexplicáveis acontecem.

2) Mais do que eu possa me reconhecer (Documentário)

Direção: Allan Ribeiro (RJ)

Sinopse: Uma solidão de oitocentos metros quadrados, em que o espelho já não lhe basta. Um artista plástico descobre na videoarte uma companheira inseparável.

3) Medo do Escuro (Ficção)

Direção: Ivo Lopes Araújo (CE)

Sinopse: Um homem só, vaga num cenário pós-apocalíptico.

4) O Animal Sonhado (Ficção)

Direção: Breno Baptista, Luciana Vieira, Rodrigo Fernandes, Samuel Brasileiro, Taciana Augusto Lima e Victor Costa Lopes (CE)

Sinopse: Seis episódios, seis diretores e histórias sobre corpo, movimento, desejo e erotismo.

5) O signo das tetas (Ficção)

Direção: Frederico Machado (MA)

Sinopse: Um homem, que vive no limite entre razão e loucura, está em busca de seu passado. Para isso, ele percorre diversas cidades do interior do Maranhão para tentar reconstruir sua história.

6) Ressurgentes: um filme de ação direta (Documentário)

Direção: Dácia Ibiapina (DF)

Sinopse: As ideias, as propostas e as ações diretas dos movimentos políticos autônomos da capital federal entre os anos de 2005 e 2013.

7) Teobaldo morto, Romeu exilado (Ficção)

Direção: Rodrigo Oliveira (ES)

Sinopse: Após ser dispensado pela esposa grávida, o músico João decide se isolar no meio do mato. Após três meses afastado, ele conclui que está pronto para voltar e acompanhar o nascimento do filho, mas é surpreendido pela aparição de Max, antigo melhor amigo que ele pensava estar morto.

2016:

1) Animal Político (Ficção)

Direção: Tião (PE)

Sinopse: Uma vaca sempre levou uma vida tranquila: ela tem pais que a amam, boas condições financeiras, muitos amigos. Ela sempre sai, se diverte, faz compras no shopping e passa o tempo na academia. Mesmo assim, existe uma sensação de vazio. A vaca tenta estudar e se tornar culta, mas isso também não alivia as angústias. Ela decide então partir sem um destino preciso, em busca de autoconhecimento.

2) Aracati (Documentário)

Direção: Aline Portugal e Julia De Simone (RJ/CE)

Sinopse: Produzido ao longo de seis anos, o longa retrata os efeitos do vento Aracati para comunidades do interior do Ceará. Seguindo a rota, o vento parte do litoral e adentra pelo Vale do Jaguaribe, em uma percepção da relação do homem e a paisagem, as transformações do espaço e os limites entre a natureza e o artifício.

3) Banco Imobiliário (Documentário)

Direção: Miguel Antunes Ramos (SP)

Sinopse: Brian anda pelo bairro onde cresceu, à procura de novas áreas para uma incorporação imobiliária, enquanto Romeo desenha uma estratégia de marketing. Já Carla, planeja os seus novos investimentos. O fenômeno da especulação imobiliária na capital de São Paulo e os efeitos e causas deste processo.

4) Filme de Aborto (Ficção)

Direção: Lincoln Pércles (SP)

Sinopse: Um casal jovem, morador da periferia de São Paulo, luta com as raras oportunidades de emprego e os abusos dos patrões. Quando descobrem que vão ter um filho, eles pensam se terão condições de criar uma criança, e decidem que a melhor opção é abortar.

5) Índios Zoró – antes, agora e depois? (Documentário)

Direção: Luiz Paulino dos Santos (PE)

Sinopse: Há trinta anos, o diretor Luiz Paulino dos Santos realizou um curta-metragem sobre os costumes e práticas dos índios Zoró. Hoje, ele retorna ao local, para exibir pela primeira vez seu filme aos índios, e descobrir o que mudou neste tempo. O cineasta encontra um grupo transformado pela tecnologia, pelo acesso aos bens de consumo e pela assimilação da religião cristã.

6) Jovens infelizes ou um homem que grita não é um urso que dança (Ficção)

Direção: Thiago B. Mendonça (SP)

Sinopse: Um grupo de artistas vive reunido em uma pequena casa. Sofrendo com as más condições financeiras, eles tentam criar uma verdadeira arte revolucionária, capaz de enfrentar o sistema e libertá-los da opressão do governo. Quando algumas tentativas falham, eles partem para medidas extremas.

7) Taego ãwa (Documentário)

Direção: Henrique Borela e Marcela Borela (GO)

Sinopse: Na faculdade, uma dupla de cineasta encontrou cinco fitas VHS contendo registros culturais da tribo ãwa. Reunindo outros materiais, eles partem em busca do grupo, apresentando as imagens pela primeira vez e descobrindo a trajetória de enfrentamento com o povo branco desde 1973. Hoje, os ãwa lutam pela demarcação e restituição de suas terras.

2017

1) Baronesa (Documentário)

Direção: Juliana Antunes (MG)

Sinopse: Uma guerra entre traficantes na Zona Norte de Belo Horizonte faz com que Andreia queira sair da comunidade onde mora e que ajudou a construir. O cotidiano dela nos permite abordar seu passado e anseios, bem como os daqueles que lhe são caros.

2) Corpo Delito (Documentário)

Direção: Pedro Rocha (CE)

Sinopse: Preso há oito anos, Ivan Silva ganhou o direito de sair da cadeia em regime semiaberto, mas pena para se adaptar à nova rotina. Apesar de estar livre da superlotação carcerária, continua preso a uma tornozeleira eletrônica e compartilha entre quatro paredes seu incômodo com amigos e familiares, impossibilitado de sair às ruas e fazer o que realmente deseja sem ter os passos vigiados pela polícia.

3) Eu Não Sou Daqui (Ficção)

Direção: Luiz Felipe Fernandes e Alexandre Baxter (MG)

Sinopse: O encontro de dois homens solitários: um andarilho e um velho técnico de um time de futebol de várzea.

4) Histórias que o Nosso Cinema (Não) Contava (Documentário)

Direção: Fernanda Pessoa (SP)

Sinopse: Uma releitura histórica da ditadura militar no Brasil, com ênfase dos anos 1970, através apenas de imagens e sons de filmes da chamada pornochanchada, o gênero mais visto e produzido no período.

5) Sem Raiz (Ficção)

Direção: Renan Rovida (SP)

Sinopse: Quatro trabalhadoras da cidade em suas relações cotidianas de sobrevivência. Uma trabalhadora do campo do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra. Poesia arrancada como erva daninha do solo de nosso tempo.

6) Subybaya (Ficção)

Direção: Léo Pirata (MG)

Sinopse: Clarisse aprende que não adianta subir Bahia sem descer Floresta.

7) Um Filme de Cinema (Ficção)

Direção: Thiago B. Mendonça (SP)

Sinopse: "Pai, o que é cinema?"

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carolina Amaral de. **“MAC do Zanini”, Videoarte e Pioneiros: 1974-1978.** Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO CINEMA BRASILEIRO 2016. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual.** ANCINE, 2016. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/anu%C3%A1rio-estat%C3%ADstico-do-cinema-brasileiro-2016>> Acesso em 5 de maio de 2021.

BATISTA, Laís de Siqueira. **Curadoria e Exposição como Obra de Arte - Projeto Curatorial e Montagem da Exposição “Retratos (in) Exatos” Como Prática Poética.** Editora UnB. Brasília, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CAETANO, Maria do Rosário. **CCBB apresenta mostra online de cinema egípcio contemporâneo.** Revista de Cinema, 2020. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2020/07/ccbb-apresenta-mostra-online-de-cinema-egipcio-contemporaneo/>> Acesso em 30 de março de 2021.

CINE LOJA. Universo Produção, 2021. Disponível em: <<https://cineloja.com.br/index.php/sobre-nos/>>. Acesso em 5 de maio de 2021.

CINTRÃO, Rejane. **As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA** in Sobre o Ofício do Curador, organizado por Alexandre Dias Ramos, Editora Zousk, Porto Alegre, 2010.

COSTA, Ulisses da Motta. **Os números do cinema nacional em 2014.** Jornal NH. 2015. Disponível em: <https://www.jornalnh.com.br/cotidiano/blogs/setima_das_artes/2015/01/21/os-numeros-do-cinema-nacional-em-2014.html> Acesso em 4 de maio de 2021.

DOIS ARQUITETURA E DESIGN. **Homepage com a apresentação da 11ª Mostra De Cinema De Tiradentes – 2007.** Disponível em: <<http://dois.arq.br/portfolio/mostra-de-cinema-de-tiradentes-2007/>> Acesso em: 1 de abril de 2021

FERNANDES, Dalma Ferreira. **São João Del Rei Transparente,** 2015. Disponível em: <<https://saojoaodelreitransparente.com.br/works/view/900>> Acesso em 5 de abril de 2021.

FLICKR UP. **Fotos disponibilizadas pela Universo Produção.** Flickr, 2021. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/universoproducao/>> Acesso em 10 de maio de 2021.

FREIRE, Maria Cristina Machado. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GALDINO, Márcio da Rocha. **Minas Gerais: ensaio de filmografia**. Belo Horizonte: Comunicação, 1983

GARRETT, Adriano. **Mostra Aurora completa dez anos com tendência a radicalizar, diz curador**. Cine Festivais, 2017. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/cleber-eduardo-fala-sobre-os-dez-anos-da-mostra-aurora/>> Acesso em 14 de abril de 2021.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Tiradentes, festival de cinema e opiniões**. Campinas. Revista Aniki. 2016. Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/252>> Acesso em 2 de março de 2021.

GUSMÃO, Milena de Cássia Silveira. **Circuitos alternativos de exibição: um mapeamento a partir das políticas públicas de incentivo para cineclubes, mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea. Relatório Parcial de Pesquisa**. UESB/Departamento de Filosofia e Ciências Humanas. Vitória da Conquista, 2012.

HALLAK, Raquel. **Mostra de Cinema de Tiradentes**. Site Oficial, 2021. Disponível em: <<https://mostratiradentes.com.br/>> Acesso em 14 de maio de 2021.

HALLAK, Raquel; HALLAK, Fernanda. **15 Anos da Mostra de Cinema de Tiradentes - Reflexões sobre o cinema brasileiro (1998 - 2012)**. Cinema sem Fronteiras. Belo Horizonte, 2013.

HILLER, Susan. **The producers: contemporary curators in conversation**. New Castle: Baltic, 2000.

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 e ver**. EDUFES - Editora da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018

LEAL, Antonio.; MATTOS, Tetê. **Apresentação – O cinema brasileiro merece festivais**. In: A. LEAL; T. MATTOS, **Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais**. Associação Cultural Kinoforum, p. 11-12, Rio de Janeiro, 2011.

LYRA, Bernadette. **CINEMA DE BORDAS: a experiência de uma curadoria**. Editora da Universidade do Espírito Santo. Vitória, 2018.

MARMO, Alema Rizi.; LAMAS, Nadja Carvalho. **O curador e a curadoria**. Revista Científica Ciência em Curso – R. cient. ci. em curso, v. 2, n. 1, p. 11-19, Palhoça, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e Escola, sob o risco da democracia**. In: Revista Contemporânea de Educação, vol 5.n.9. 2010.

MOREIRA, Pedro Henrique Azevedo. **Locais do cinema: espetacularidade e curadoria**. Porto. Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto. 2020.

NEPOMUCENO, Milena. **Formação do Curador nos Festivais de Cinema**. São Paulo. CELACC - Centro de Estudos Latino- Americanos sobre Cultura e Comunicação. Universidade de São Paulo (USP). 2014.

NEVES, Clarissa de Oliveira; CASTRO, Maria Luiza Almeida Cunha de. **Mostra de Cinema de Tiradentes: A Arquitetura Efêmera como Protagonista da Identidade Contemporânea**. Rio de Janeiro. Caderno Virtual de Turismo, 2020.

NOGUEIRA, Cyntia. **Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo?** Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, São Paulo, p. 157-163, 2006.

OGUIBE, Olu. **O fardo da curadoria**. Rio de Janeiro. Concinnitas. ano 5, nº 6, 2004.

PEQUENO, Fernanda. **Curadoria: ensaios & experiências**. Rio de Janeiro. Concinnitas. vol. 2, nº 21. 2012.

RAMOS, Alexandre Dias et al. (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019

REINALDIM, Ivair. **Tópicos sobre curadoria**. Rio de Janeiro. Revista Poiésis. n 26, p. 15-28. 2015.

REIS, Francis Vogner dos. **Configurando um panorama - a curadoria da Mostra de Tiradentes**. Revista Cinética, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatiradentes1.htm>> . Acesso em 2 de maio de 2021.

REIS, Thiago. **Brasil precisa triplicar cidades com cineclubes em 5 anos para bater meta**. Portal G1, 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/07/brasil-precisa-triplicar-cidades-com-cineclubes-em-5-anos-para-bater-meta.html>>. Acesso em 15 de abril de 2021.

RIBEIRO, Regilene A. Sarzi. **Entre cinema e vídeo – tensões e interações na videoarte brasileira**. FAAC/UNESP. Bauru, SP, 2013

RICHARD, Paul. **'36 Hours': Opening The Door for Artists**. Washington Post, 1978. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1978/11/21/36-hours-opening-the-door-for-artists/be32b525-8cb0-43bc-9f70-e7d5c84e5014/>> Acesso em 2 de abril de 2021.

ROCHA, Adriano Medeiros da. **O cinema chega às montanhas de Minas**. Rio de Janeiro. Universidade Federal Fluminense (UFF). 2008.

SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. **Minas Film Comission**, 2020. Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.minasfilmcommission.mg.gov.br/minas-gerais>> Acesso em 2 de abril de 2021.

SCALDELAI, Nina Gomes. **Turismos Criativos e Eventos Culturais: O caso da Mostra de Cinema de Tiradentes - MG**. Minas Gerais. Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). 2019.

SEMANA DOS REALIZADORES. **Carta de Fundação da Semana dos Realizadores**. Blog Semana dos Realizadores 2009. Disponível em: <http://semanadosrealizadores2009.blogspot.com/2009/09/carta-de-fundacao-da-semana-dos_10.html?m=1> Acesso em 15 de maio de 2021.

SILVA, Patrícia Guedes da. **Elas Fazem Cinema: O processo de formação em curadoria**. Goiânia. Universidade Estadual de Goiás. 2016.

SMITH, Terry. **Thinking Contemporary Curating**. Nova Iorque. Independent Curators International (ICI). 2012.

TIRADENTES. **IBGE**. Panorama da cidade. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/tiradentes/panorama>>. Acesso em 28 de abril de 2021.

UNIVERSO PRODUÇÃO. Site oficial, 2021. Disponível em: <<https://universoproducao.com.br/>> Acesso em 15 de maio de 2021.

UNIVERSO PRODUÇÃO. **Plataforma de invenção do cinema brasileiro, a Mostra Aurora, em Tiradentes, completa 10 anos**. Universo Produção, 2017. Disponível em: <<https://universoproducao.com.br/noticia/plataforma-de-invencao-do-cinema-brasileiro-a-mostra-aurora-em-tiradentes-completa-10-anos>>. Acesso em 15 de abril de 2021.

VASSALI, Maurício; PINTO, Ivonete. **Curadoria e cinefilia em salas universitárias: o Cine UFPel e o cinema brasileiro**. Pelotas, Rio Grande do Sul. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 9, nº 1. 2020.

VIEIRA, Mariella Pitombo; GUSMÃO, Milena de Cássia Silveira. **O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea**. São Leopoldo, Rio Grande do Sul. Unisinos. 2017.

WILSON, A. **Gustav Metzger's auto-destructive/auto-creative art: an art of manifesto, 1959-1969**. Third Text, v. 22, n. 2, p. 177-194. Nova Iorque. 2008.