

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**“Agenciamento de visibilidades e apagamentos”
Entrevista com a curadora Amaranta Cesar**

Adriano Ramalho Garrett¹

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), com dissertação sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros contemporâneos. Idealizador e editor do site Cine Festivais (cinefestivals.com.br). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Email: adriano@cinefestivals.com.br



Resumo

Entrevista com a pesquisadora e curadora Amaranta Cesar, professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). O diálogo abarca de maneira ampla o pensamento de Cesar sobre o tema da curadoria cinematográfica a partir de sua experiência à frente do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira, evento do qual é uma das idealizadoras. Entre os pensamentos expostos pela entrevistada estão a conceituação da atividade curatorial como um “agenciamento de visibilidades e apagamentos” e a defesa de um modo de programar filmes que dialogue com a noção de *poética das relações* estabelecida pelo filósofo martinicano Édouard Glissant, pontos que foram norteadores para as transformações experimentadas pelo CachoeiraDoc entre sua fundação, em 2010, e o tempo presente.

Palavras-chave: curadoria; festivais de cinema; estudos de festivais de cinema; cinema brasileiro; CachoeiraDoc.

Abstract

Interview with researcher and curator Amaranta Cesar, professor at the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB). This dialogue broadly encompasses Cesar's thinking on the subject of film curatorship, based on her experience leading CachoeiraDoc – Cachoeira Documentary Festival, an event of which she is one of the founders. Among the thoughts exposed by the interviewee are the conceptualization of curatorial activity as an “agency of visibilities and erasures” and the defense of a mode of programming films that dialogue with the notion of *poetics of relationships* established by the Martinican philosopher Édouard Glissant, points that were guiding for the transformations experienced by CachoeiraDoc between its founding year, in 2010, and the present time.

Keywords: curatorship; film programming; film festivals; film festival studies; brazilian cinema; CachoeiraDoc.



Esta entrevista foi realizada de modo online em novembro de 2019 como parte de minha pesquisa de mestrado sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros contemporâneos (GARRETT, 2020). À época não vivíamos a pandemia de Covid-19 e todos os seus desdobramentos, mas o CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira passava por uma paralisação temporária, fruto da dificuldade de se viabilizar financeiramente a partir de editais públicos, que resultou na não realização das edições de 2018 e 2019. O ponto de partida para este diálogo com Amaranta Cesar não era, portanto, a especificidade de uma edição do festival, e sim a experiência dela à frente do CachoeiraDoc desde o início do festival, em 2010, bem como seu pensamento acerca da atividade curatorial no campo cinematográfico.

Amaranta Cesar é mestre em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2002) e doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (2008). Idealizou o CachoeiraDoc quando começou a lecionar no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)², em Cachoeira (BA), pensando o festival como uma oportunidade de complementar a formação dos estudantes e fazer com que tivessem contato com a produção contemporânea brasileira e internacional. Com o passar dos anos, o evento se firmou como um dos mais importantes espaços de reflexão a respeito do cinema independente brasileiro contemporâneo e das práticas curatoriais em festivais de cinema.

Para além do debate acerca do campo documental (entendido como terreno expandido, friccionado e provocado pelo real), o que particulariza a curadoria do CachoeiraDoc é a maneira como trabalha com a noção de contra-hegemonia a partir de três eixos interligados: o público, a curadoria e a formulação acadêmica. Existe, por exemplo, um entendimento de que a especificidade do contexto local, dentro de uma universidade com 83,4% de estudantes autodeclarados negros e 82% oriundos de famílias com renda total de até um salário mínimo e meio³, forja novas perspectivas críticas que precisam ser incorporadas ao debate.

Tal reflexão tem como um dos marcos a realização, na edição de 2016 do CachoeiraDoc, da “Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”, cujo texto de apresentação dizia o seguinte:

² O curso da UFRB surge em um contexto de expansão e descentralização das universidades federais pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010). Nesse período, também surgiram graduações em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Santa Catarina (2005), na Universidade Federal de Pelotas (2007), na Universidade Federal de Pernambuco (2009), na Universidade Federal do Espírito Santo (2010) e na Universidade Federal do Ceará (2010).

³ EM seus 12 anos, UFRB comemora maioria negra e pobre no ensino superior. Universidade Federal do Recôncavo Baiano, 28 jul. 2017. Disponível em: <https://ufrb.edu.br/portal/noticias/4800-em-seus-12-anos-ufrb-comemora-maioria-negra-e-pobre-no-ensino-superior> Acesso em: 28 de maio de 2021



(...) como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias? (CESAR, 2016, p. 112)

O encontro originou a mostra Com Mulheres, feita com curadoria coletiva, que trouxe obras que abarcavam tanto a questão da representatividade (filmes de realizadoras) quanto da representação (filmes sobre mulheres). Ou seja: esteve presente nesse processo um forte caráter propositivo desde a formulação do evento, passando pelo modo de organização (não um debate, mas vários, constituindo uma vivência) e chegando à programação de sessões e às exibições do festival, constituindo-se como uma iniciativa inovadora dentro das práticas de curadoria em festivais de cinema brasileiros.

Outro momento em que o tema da curadoria em cinema foi trazido ao debate público pelo CachoeiraDoc, levando-se em consideração as nuances práticas, materiais e teóricas dessa atividade, ocorreu na nona edição, realizada de modo online entre os dias 4 e 20 de dezembro de 2020. O festival interveio no campo cinematográfico ao propor uma chamada pública para compor a sua equipe curatorial. Como resultado, as mais de 200 inscrições recebidas, vindas de 20 estados brasileiros, deram a ver um cenário nacional cada vez mais especializado no pensamento sobre curadoria e programação em festivais de cinema.

Na entrevista a seguir, Amaranta Cesar conta como sua trajetória acadêmica se cruzou com a atividade curatorial em festivais de cinema, relembra momentos importantes da história do CachoeiraDoc para seu entendimento sobre curadoria, e conceitua a atividade como um “agenciamento de visibilidades e apagamentos”.



Adriano Ramalho Garrett: No cenário brasileiro, o número de festivais de cinema com ocorrência regular foi de 38, em 1999, para 243, em 2009 (LEAL, MATTOS, 2011, p. 22), e em 2018 ultrapassava a barreira dos 300 (CORRÊA, 2019, p. 7). Tendo em vista esse grande aumento de eventos cinematográficos, tenho pensado nos escritos de Andreas Huyssen, filósofo alemão que trabalha questões ligadas a temas como memória, História e cultura. Em um livro de Huyssen chamado *Seduzidos pela Memória*, há a seguinte frase: “a contração da extensão do presente aponta para um grande paradoxo: quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando-os num espaço sincrônico em expansão, mais fraca a sua autocoessão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos.” A partir dessa passagem, estou tentando pensar os festivais, principalmente esses festivais brasileiros que propõem uma nova visão sobre curadoria, como eventos que de certa maneira trazem identidade e estabilidade cultural a esse acúmulo de informações, de filmes que estavam sendo e que continuam a ser produzidos cada vez em maior número. Então a minha primeira pergunta é em relação a isso: você entende que de alguma maneira esse *boom* do debate sobre curadoria no Brasil, esse fato de a curadoria estar mais em evidência a partir dos anos 2000, está relacionado a isso?

Amaranta Cesar: Acho uma premissa muito fina, muito precisa. O festival, e junto dele a curadoria, não está nem no lado da produção, nem no lado exatamente da recepção. Essa instância seria justamente um lugar de mediação entre esses dois lugares a princípio separados, mas conectados necessariamente, pois nenhuma obra existe sem a recepção. Tenho gostado de pensar a curadoria como esse lugar de mediação, e aí mais do que a pensadores como Barbero (Jesús Martín-Barbero), é possível se referir a um teórico como Édouard Glissant, que fala da ideia das poéticas das relações – dentro de um mundo tal como ele se configura hoje, atravessado por deslocamentos diversos, inclusive os que têm a ver com sistemas de poder: a colonização, o capitalismo, enfim. Se a gente pensar isso dentro de um circuito global em que esses atravessamentos e esses deslocamentos, de signos sobretudo, são incessantes, abundantes e, em certo sentido, sufocantes, de fato a ideia da curadoria como instância forte ou como lugar de atenção dentro da cena cultural tem a ver com essa necessidade de mediação.

Os grandes festivais de cinema, no modo como se organizam, criam sistemas de legitimação, atribuem “capital simbólico” – para usar o termo de Pierre Bourdieu – através do ineditismo, das premiações, algo que alguns pequenos festivais muitas vezes



replicam sem pensar. Em compensação, há outros pequenos festivais que terminam atuando numa espécie de legitimação para uma outra camada de obras, e isso tem a ver com a ideia de identidade efetivamente, de conferir uma identidade a um universo de produção que ficaria solto, digamos assim. Então a ideia de identidade é muito boa, porque aí vão se sedimentando possibilidades de legitimação dentro de vários esquemas, inclusive contra-hegemônicos, contra capital, né? Ou numa passagem entre o contra-hegemônico e o hegemônico. Me parece que a mediação é a chave para pensar por que esses espaços se potencializam ou não se potencializam.

Talvez um pensamento rápido a se fazer seja: “cresceu a produção, então precisa crescer o circuito (de festivais)”. E não é disso que se trata. Precisa crescer um circuito que tenha identidade, que se configure como uma comunidade, que se configure como um espaço de sociabilidade, com parâmetros de legitimação, com códigos compartilhados. Então a curadoria, de alguma maneira, configura um espaço cultural, social, que forja elementos que permitem uma construção de comunidade na mediação entre as obras e a recepção.

ARG: Queria que você falasse da gênese do CachoeiraDoc. Qual era a sua relação com essa temática da curadoria em cinema? Pergunto sobre esse começo porque me parece que a questão da curadoria nesses festivais brasileiros surgiu como algo muito empírico, né? Principalmente nessas primeiras edições...

AC: Eu vou fazer dois caminhos para te responder, um pensando onde é que eu estava, que experiências eu trazia, e outro tendo em vista o lugar para onde eu estava indo. Quando criei o CachoeiraDoc eu estava justamente em um momento de transição da minha vida. Tinha voltado de um doutorado em Paris, de quatro anos, e tinha acabado de prestar concurso para a UFRB – o curso de Cinema tinha acabado de começar, a universidade tinha só dois anos, três anos. Então eu estava nessa passagem de uma cidade como Paris, com um circuito cultural intenso e legitimado, organizado em torno de parâmetros muito claros, do circuito da arte, do cinema, para um lugar (Cachoeira/BA) onde tudo estava a ser construído nesse sentido, e que tinha uma rica história cultural, social, econômica, profundamente marcada pelo trauma colonial.

Então naquele momento, quando cheguei ao Brasil, fiz duas coisas: prestei o concurso para a UFRB e estava organizando a mostra *50 anos de Cinema da África Francófona: olhares em reconstrução e identidades reinventadas*, que foi naquele momento – acho que até hoje – a maior mostra de filmes africanos já realizada no Brasil. A gente trouxe uns 50 títulos, em 35mm, 16mm, U-matic, vários formatos. Filmes muito raros, como os trabalhos de Desiré Ecaré, que nunca mais passaram no Brasil. Então



eu vinha de uma pesquisa acadêmica e encontrava no circuito de elaboração de uma mostra, ou de criação de um festival, a possibilidade de dar a ver aqueles objetos que eu tinha estudado, tinha descoberto; ou seja, uma historiografia em certa medida apagada que precisava, na minha opinião, vir à tona no Brasil. Isso dizia respeito à minha própria experiência de exercício de uma historiografia que precisa vir à cena para se manter como História. Então tem um lugar de legitimação e de atualização, ativação da História no presente, e ao mesmo tempo um certo entendimento de que era preciso atuar num lugar para onde eu estava voltando, que era a minha terra, que era o meu espaço, que era a minha cultura, enfim, o meu lugar.

Então eu vinha de Paris com essa experiência de uma historiografia que estava o tempo todo sendo oferecida para uma espetatorialidade que se formava em contato com essas obras. Estas, por sua vez, eram mediadas para um público por curadores, que além de pesquisadores, atuavam numa cena cultural. Faz sentido?

ARG: Sim, sim, inclusive tem tudo a ver com curadoria, né?

AC: Justo. Então efetivamente foi algo muito orgânico. Eu não pensei “a curadoria é isso, quero ser isso, vou ser isso, vou estudar pra ser isso”. A minha experiência com a pesquisa e o desejo de dar a ver o que eu descobri, além de minha experiência como espectadora numa cidade organizada em torno dessas práticas, me fizeram começar a fazer ações de curadoria sem mesmo dar nome a isso naquele momento. Então logo antes do CachoeiraDoc eu fiz essa mostra de 50 anos de cinema da África Francófona, aproveitando os recursos do Ano da França no Brasil. Consegui os seguros das cópias, transporte das cópias, inscrevi os filmes africanos dentro dessa ideia de francofonia – que era problemática do ponto de vista conceitual, mas era uma estratégia curatorial, uma estratégia justamente de produção cultural, de fazer com que os filmes pudessem ser exibidos. Já é um problema exatamente da curadoria, não da pesquisa, né? Na pesquisa, a gente lida com conceitos, na curadoria a gente testa a viabilidade deles no mundo. Então isso foi muito produtivo para mim, porque era empírico.

Por exemplo, a gente não conseguiu fazer um catálogo, porque era uma organização com poucos recursos, ainda em um momento de reestruturação de uma secretaria de Cultura – era o começo do governo Jaques Wagner (PT) na Bahia, então estávamos na época dos primeiros editais, das primeiras formas de subvenção fora dos esquemas anteriores, que não eram muito democráticos; tudo ainda estava a se formar, e eu também. Então não ter conseguido fazer um catálogo é uma coisa que me marcou muito por hoje entender claramente o que é a atividade de curadoria, no sentido de produção de memória. E produção de memória é produção de futuro. É uma ação



historiográfica, é agir na História para que a História sobreviva, para que determinadas obras sobrevivam. Isso diz respeito a que obras sobrevivem e que obras não sobrevivem, e se eu for pensar hoje, todo o meu trabalho diz respeito a isso, a pensar as histórias apagadas, os apagamentos. Então a maneira como estou, por exemplo, conceituando curadoria tem a ver com isso, que é essa ideia de agenciamento de visibilidades e apagamentos.

E o CachoeiraDoc tem a ver com esse mesmo momento. E mais do que isso, com um chamado histórico mais claro de que é preciso construir esse curso de cinema, nessa universidade, nesse lugar no interior da Bahia, numa cidade de cerca de 30 mil habitantes, ainda com muitos resíduos e traumas coloniais abertos, pobre, fora dos circuitos mesmo. Então a ideia de mediação aparece naturalmente na gênese do festival. É preciso fazer uma ponte com o que está fora. É preciso criar aqui um lugar de atravessamento, para que as coisas que circulam nos circuitos oficiais cheguem aqui, e para que a gente também possa atuar de alguma maneira nesses circuitos. Era algo muito orgânico que dizia respeito a uma necessidade, não só a um desejo, de agir num território e num tempo.

Com um olhar retrospectivo consigo ver que desde esse momento de criação o festival possui uma estrutura muito parecida com a que ele tem hoje, que parte de uma necessidade de se relacionar ativamente com a História. No começo não havia, sendo sincera, a noção de que esse território, uma ancoragem perspectiva e as necessidades do lugar poderiam interrogar essa História e ajudar a escrevê-la, que é o que hoje nós temos consciência que fazemos. Não sei se é um pouco autocomplacente e autolaudatório, mas me parece que não (*risos*). Me parece que, de fato, Cachoeira hoje tem um lugar de participação nas construções dos pressupostos críticos que permitem que a História se escreva. Mas naquele momento, de jeito nenhum. A gente estava se formando como comunidade, a gente estava se entendendo, e para a gente era importante participar quase que como testemunha, ou como coadjuvância, né? A gente não tinha essa pretensão.

Só que, ao mesmo tempo, essas mostras... Por exemplo, na primeira edição houve uma mostra com filmes sobre experiências de fronteira, de atravessamento de fronteira, de imigração, de deslocamentos, e que, ao mesmo tempo, eram práticas documentais de fronteira, que atravessavam, burlavam as fronteiras. Então aí já tem um certo academicismo, digamos assim, tem um pensamento sobre documentário, que a primeira edição, através de uma mostra, já dava a ver – ou seja, a gente está se interessando por um atravessamento de fronteira, o documentário como campo expandido, que as fronteiras não contêm; então já tinha uma forma de pensamento que



se organizava em uma mostra. E que ainda não era exatamente articulado com aquele território [de Cachoeira] exatamente, né? Mas aos poucos isso foi ficando claro pra gente.

Ainda nessa primeira edição, havia filmes que se impunham e que não estavam em nenhum lugar, então não era exatamente replicar um circuito. Quando a gente se debruça sobre os filmes inscritos aparece, por exemplo, *Atrás da Porta* [2010], de Vladimir Seixas, com o movimento sem-teto do Rio. É um filme que circulou pouco na época, e ele ganhou o prêmio do júri jovem – que era uma forma também de atuação, de dizer “a gente tem um corpo de alunos aqui, e se a ideia de competição é pra legitimar a obra, vamos fazer uma espécie de contralegitimação e ver como os estudantes a exercem”. E foi incrível porque o júri oficial premiou *Pacific* (2009, dirigido por Marcelo Pedroso), e *Atrás da Porta* era completamente fora das tendências do dispositivo, que eram naquele momento o que estava em ascensão criticamente, que recebia destaque. *Atrás da Porta* era um filme militante, com um movimento social, então mesmo na gênese [do CachoeiraDoc] essa convocação estava ali, sabe?

Agora, isso não era elaborado desde o início, mas veio a ser rapidamente. Essa identidade, digamos assim, essa noção de que a gente estava forjando uma identidade quando a gente exercia esse lugar de mediação. E a mediação não significava simplesmente uma mediação na pragmática, em oferecer obras e construir um espaço – ou seja, dentro de um agenciamento cultural –, mas era um agenciamento crítico também, e isso se revelou rápido, a partir da prática. Eu me lembro como um filme como *Babás* [2010], de Consuelo Lins, ou *Luna e Cinara* [2012], de Clara Linhart⁴, surgiram no festival. Eles têm um impacto que diz respeito à maneira como eles dialogam com esses espectadores, que são majoritariamente estudantes de cinema, pobres, oriundos de famílias de baixa renda, negros... Então eu me lembro de ter um aluno que escreveu uma crítica sobre esses filmes e que fez uma fala no debate, um aluno filho de empregada doméstica, e isso altera, de alguma maneira, a mirada crítica. E naquele momento ainda estavam nascendo no Brasil esses debates sobre em que medida as experiências histórico-culturais, histórico-sociais, esses corpos atravessados por essas experiências normalmente dolorosas, de sofrimento, ligadas a traumas coloniais, a relações de desigualdade de classe, de gênero, de raça – como elas forjam perspectivas críticas também, e como elas precisam ser incorporadas ao debate crítico. Então a gente vivenciou isso na prática, e aí isso foi se elaborando como uma identidade.

⁴ Os curtas-metragens citados falam, respectivamente, a respeito da presença das babás no cotidiano das famílias brasileiras (incluindo a da diretora do filme) e da ida ao cinema de uma empregada doméstica com sua patroa.



ARG: É um pouco uma identidade que se estabeleceu desde o começo. Então tem, em certa medida, uma reafirmação, mas também uma reformulação, um entendimento contínuo do que é o festival, do que pode ser o festival, e também uma espécie de via de mão dupla com o público, correto?

AC: Exatamente. Então a ideia de mediação se forja muito fortemente na sua potência máxima, inclusive como lugar afetado pela espetatorialidade que nos faz rever as obras, rever os horizontes críticos que nos permitem olhar de modos distintos para as obras, e vice-versa. Olhar as obras, olhar a espetatorialidade, fazer esse atravessamento, pensar como as obras podem reconstruir também essa espetatorialidade, provocá-los. A ideia de território, não sei que consequências conceituais ela pode ter, mas tenho a sensação de que ela é importante. O entendimento de um lugar de enunciação, de um lugar de mediação que não é qualquer lugar. E que também não é uma identidade fixa, é uma identidade forjada e, como você disse, em continuidade. Não é um horizonte prévio que existe e que vai condicionar as obras e os espectadores; é o contrário, uma sensação de movência constante, de fricção constante, de mobilização constante, e acho que disso a gente nunca abriu mão.

Acho que incorreríamos no erro se a gente fechasse o festival apenas para determinadas obras que dialogassem diretamente com essa experiência cachoeirana, por exemplo, que também se forjou junto com o festival, não existia antes. O cinema de Cachoeira não existia e foi existindo nesses encontros, nesses confrontos, nessas relações, e o que se fazia fora permitia que a gente visse, pensasse o que a gente podia e queria fazer ali, mas isso não estava elaborado, por exemplo, no projeto pedagógico do curso [da UFRB]. Então eu acho que a potência de uma curadoria é exatamente essa. Está lá em Hans Ulrich Obrist⁵ a ideia de desenvolver contextos. Desenvolver contexto significa o entendimento de que há uma ação constante que precisa se realinhar, né? Uma mirada crítica constante em realinhamento.

A identidade é um posicionamento histórico, e eu tenho gostado de pensar que, mais do que isso, é uma intervenção na História. Então há momentos em que é preciso se nomear, assumir uma identidade para resistir à prática de apagamento, por exemplo. Se a gente pensar na curadoria como lugar até de forjamento, digamos assim, de forjar uma identidade, de construção de identidade, é no entendimento da identidade como alguma coisa absolutamente histórica e em constante elaboração e reelaboração, porque está posicionada historicamente. Isso eu acho que talvez seja um grande ensinamento. Não dá para se fechar numa identidade autoral. Todo sentido que ela

⁵ O suíço Obrist é um dos mais reconhecidos curadores de arte contemporânea da atualidade.



produz é em fricção, é coletivamente, é num contexto que existe historicamente para o futuro e para o passado. Acho que aí eu respondi à primeira pergunta. (risos)

ARG: Aproveitando o gancho dessa última resposta, penso que as proposições de curadoria do CachoeiraDoc estão muito ligadas também ao momento sociopolítico do país. Anos atrás houve, por exemplo, edições em que o festival teve uma retrospectiva do Jia Zhang-ke [2014] e outra de uma universidade americana [2015], né?

AC: É, do Sensory Ethnography Lab⁶.

ARG: Isso. E aí o entendimento que eu tive, tendo estado lá em 2017 e vendo o programa de outras edições, principalmente 2016, é que há uma espécie de aproximação com essa realidade sociopolítica brasileira principalmente a partir de 2016. Você entende assim? Que o festival de alguma maneira se reaproximou ou se aproximou mais frontalmente dessa realidade a partir desses acontecimentos sociopolíticos?

AC: Sim e não, se a gente pensar que essa aproximação também diz respeito à convocação das próprias obras e da própria realidade onde essas obras iam ser exibidas. Então tem uma dupla convocação e, obviamente, um entendimento nosso do que isso significava – e aí é uma decisão mesmo de se aproximar frontalmente da política, e a palavra frontalmente é importante. Eu estava falando há pouco de *Atrás da Porta*, e acho muito importante pensar no lugar desse filme na história do festival, porque dá a ver uma abertura pra esse tipo de cinema que está presente desde a primeira edição do CachoeiraDoc. Mas efetivamente isso se põe frontalmente, e mesmo com uma elaboração crítica no campo da estética, que é o que começa a acontecer, a partir de 2016, de fato.

Mesmo que, por exemplo, em 2014 a gente tenha feito uma mostra chamada *Resistência*, que também trazia filmes políticos e tinha um conceito muito claro, que é: quais os rastros de perseguição deixados nas próprias obras? Como os filmes são atravessados pelos regimes autoritários? A gente exibiu *Cabra Marcado para Morrer* [1984, direção de Eduardo Coutinho] na abertura, eram 50 anos do Golpe de 1964. A programação tinha um filme de Abbas Kiarostami que ficou sumido por muito tempo e só reapareceu na eleição de [Mahmoud] Ahmadinejad porque foi confiscado justamente pela revolução, como eles chamam, do aiatolá Khomeini, e é um filme que é uma espécie

⁶ Espaço de experimentação da Universidade de Harvard (EUA) que integra professores e estudantes de pós-graduação dos campos da antropologia, do cinema e das artes.



de pedagogia da resistência que Kiarostami faz, antecipando o terror da revolução, como ela se desdobraria. Com *Manhã Cinzenta* [1969], de Olney São Paulo, a mesma coisa. Então nesse momento já pensávamos em como esses atravessamentos da macropolítica afetam não só regimes de sensibilidade mas, pragmaticamente, as possibilidades de atuação de uma obra na História, a sobrevivência de uma obra.

O que acontece depois, a partir de 2016, é justamente quando a gente enfrenta a situação sociopolítica, mas não só como tema. É isso que eu acho que é preciso marcar, sabe? É nesse momento que, para mim, é importante elaborar inclusive conceitualmente, que é o que eu vou fazer, e o passo inicial talvez seja a primeira entrevista que eu te dei⁷. Depois eu escrevi um artigo⁸ pensando teoricamente nesses atravessamentos. Não só a estética e a política, que é o caminho natural que se faz, ancorada em (Jacques) Rancière, por exemplo, uma via muito comum nos estudos de cinema. Mas pensando como a situação da macropolítica afeta regimes de sensibilidade ou funda regimes de sensibilidade com os quais a gente precisa se confrontar. É o caso do que a gente vive hoje – regimes de sensibilidade que surgem completamente alheios ao que a gente entendia, se relacionava, e que inclusive usurpam de nós significantes, discursos...

Então em 2016, quando a gente faz o chamado para fazer um pensamento sobre curadoria da perspectiva das mulheres, é pensar o que exatamente, nesse lugar atravessado por essas forças, pode-se fazer. Então a gente começa a elaborar essas questões pensando em atuações também, em como atuar politicamente. Não é só incorporar as demandas da política como tema, mas é também o entendimento do que significaria uma atuação política na curadoria. E nesse momento não dá para não entender que essas obras chegavam, existiam. Então a gente não inventa um conceito, do tipo “a gente precisa enfrentar o golpe, então vamos só passar filmes de golpe, vamos correr atrás”. Se esses filmes não existissem, se isso não fosse uma inquietação do campo do cinema de uma maneira geral, ou pelo menos de uma parte dele, não adiantaria nada esse posicionamento, não renderia nada; a gente teria que comissionar obra, e não é o que a gente faz. Aí é outra prática curatorial, de poder, né? Então essa frontalidade em relação à política diz respeito a um posicionamento dentro do campo a partir do que o próprio campo também impõe. Impõe porque ele é atravessado pela política, queiramos ou não. E isso fica claro para todos os festivais brasileiros logo depois.

⁷ Entrevista disponível em: <https://cinefestivals.com.br/os-festivais-ainda-olham-pouco-para-a-producao-dos-novos-sujeitos-historicos/> Acesso em: 20 mai. 2019.

⁸ CESAR, Amaranta. “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento”. Revista ECO-PÓS (online), v. 20, n. 2, 2017, p. 101-121.



ARG: Em minha pesquisa tenho pensado em como os festivais, tanto em casos individuais quanto dentro de um circuito próprio, também geram uma demanda por filmes, visto que os realizadores entendem que há esses eventos, que há essa possibilidade de escoamento dos filmes, e a partir disso há um incentivo para seguir produzindo. No caso específico do CachoeiraDoc acho que essa premissa é um pouco mexida, porque no caso dos filmes militantes isso não se enquadra; esses filmes foram produzidos e seguem sendo produzidos independentemente de serem visibilizados ou não pelos festivais...

AC: Exatamente. Talvez o filme militante exista para ser queimado (*risos*). Porque existe uma demanda material na História, que é agir naquela situação, no presente. Embora a outra demanda seja justamente legar uma lição, uma pedagogia de luta a partir justamente da luta. Pensando que a luta nunca para, a luta sempre continua. Tem um exercício de memória, e aí isso é importante. Pensar no lugar desses filmes sobrevivendo nos circuitos de exibição tem a ver com a possibilidade de que a luta não se apague também como regime de memória, porque ela vai precisar ser atualizada o tempo inteiro. Mas, de fato, os filmes militantes atendem a outros chamados.

O que acontece paralelamente é a maneira como os jovens realizadores vão atuar junto a movimentos sociais, ou vão se valer dos esquemas dos festivais para legitimar as próprias lutas. Se a gente pensa em *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, por exemplo, é um filme feito de modo diferente do que *Na Missão, com Kadu*, percebe?⁹ E mesmo se a gente pensa o próprio filme de Kadu [Freitas], antes de ele virar curta-metragem, ele é só aquele trecho em que o Kadu mesmo filma, que vai pra internet, vai pro Ministério Público, vai pra Justiça, e permite que os policiais sejam pelo menos denunciados e os militantes liberados. Ao mesmo tempo, a própria organização, o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), se vale desse circuito de legitimação no campo da cultura para fortalecer a sua luta, e vai fazer filmes que sejam mais voltados para esses universos, que é o caso do *Conte Isso...* Mais do que propriamente para mostrar à justiça ou para agir como contrainformação, etc.

Se a gente pensar restritamente no caso de *Conte Isso...*, já ouvi dos dois lados. Primeiro, “esse sim é um filme feito para cinema, esse sim é um filme, agora sim um filme que atende às demandas de um festival, do campo do sensível que um festival

⁹ *Na Missão, com Kadu* (direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, 2016) e *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018) são filmes realizados com o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB). Enquanto o primeiro documenta uma violenta repressão policial sob o ponto de vista de um dos líderes do movimento (Kadu Freitas), o segundo acompanha a montagem de três ocupações em momentos distintos.



deseja e convoca”. E aí, por outro lado, gente que diz assim, contrariada: “ai, esse foi um filme que foi feito pra festival”. São dois lados do mesmo argumento. É um não entendimento do quanto essas coisas estão juntas. É uma separação bem pouco produtiva na minha cabeça, e é justamente isso que a gente tenta contestar no CachoeiraDoc, sabe? Então nesse filme, no *Conte Isso...*, ao responder com demandas do cinema, se responde com demandas de tempo, de temporalidade, de espaço, de construção de espacialidade, se responde com o tempo da luta, com o espaço da luta... Isso é muito produtivo para pensar as lutas nesse tempo, por exemplo, por que o filme é todo na noite, por que o filme funde três experiências de ocupação distintas como se ela fosse numa noite só. Qual é o tempo de uma luta? Qual é o tempo da luta hoje? Não é o confronto lá de Kadu, entende? Então ela permite também atuar dentro, por exemplo, dos movimentos sociais, numa pedagogia da luta.

Acho que a gente pensa sempre no circuito do festivais muito apartado dos outros circuitos, e compreendendo e explorando pouco os outros circuitos, dos cineclubes, das formações políticas... como o cinema atua dentro dessas formações políticas também. O que eu tenho pensado hoje é que os circuitos são muitos, e acho que essa ideia de curadoria ajuda a invisibilizar outros circuitos mais capilares que talvez sejam muito importantes, tanto quanto os festivais.

Mas, enfim, voltando à pergunta: sim, o festival cria demanda, né? E se não cria uma demanda exatamente para o cinema militante, porque essa demanda é da vida, ela cria possibilidades dessa articulação, que é o que nos interessa no CachoeiraDoc: buscar filmes que tenham atuação fora desses espaços dos festivais. Então, por exemplo, você traz 2016 como marco da frontalidade política do CachoeiraDoc, mas em 2015 a gente abriu o festival com o cacique Babau Tupinambá. Naquele momento, já em esquema de proteção, porque ele era e continua sendo ameaçado de morte, uma liderança importantíssima indígena da Bahia. A gente abre o festival com dois curtas-metragens clássicos, sem grandes novidades do ponto de vista “formal”. Os dois filmes [*Retomada*, 2015, com direção de Leon Sampaio; e *Tupinambá – O Retorno da Terra*, 2015, com direção de Daniela Fernandes Alarcon] apareciam na lista de inscritos para participar da competitiva, e eram dois curtas com o cacique Babau, com a experiência de retomada dos tupinambás, algo muito importante na Bahia do ponto de vista da política – e muito apagado também. O que significa isso? Significa fazer atravessamentos entre universos com interesses aparentemente a princípio distintos, diversos, que funcionam de outro jeito. Quando a gente faz isso, a gente de alguma maneira diz “ó, a gente se interessa também em participar do fortalecimento desses espaços de luta”. E aí me parece que isso cria não uma demanda de filme, mas abre



uma possibilidade de atuar no campo do cinema junto com os movimentos sociais. Quando a gente passa os filmes do Estelita¹⁰, que já circularam amplamente no YouTube, percebe? Isso tudo é antes do que você identifica como uma mudança de rumo, e tem a ver com isso.

Por outro lado, se eu penso, por exemplo, no filme *Nunca é Noite no Mapa* (dirigido por Ernesto de Carvalho [2016]) e no *Travessia* (dirigido por Safira Moreira [2017]), que surgem no CachoeiraDoc, aí é a atuação clássica de um festival. O momento em que o festival se reconhece como alguma coisa importante dentro do campo, né? O Ernesto faz o filme, e ele diz isso publicamente, muito pensando que ele poderia ser exibido no CachoeiraDoc. Ele pensa nisso em princípio, e termina o filme para isso, inclusive. E a gente vai aceitando várias versões ao longo desse processo de montagem.

E o *Travessia*, de Safira. Eu me lembro que estava fazendo seleção para o CachoeiraDoc e para o Festival de Brasília no mesmo ano, e eu fiquei impressionada como *Travessia* não estava na planilha de Brasília. E muitos outros filmes também. Pensava que as planilhas coincidiam, e no processo vi que não era assim. E, a princípio, não coincidem porque os realizadores botam seus filmes primeiro em Brasília para botar no ano seguinte nos outros festivais. E como a gente está acontecendo antes de Brasília, a gente assumiu esse imperativo que era do calendário local, de fazer antes de Brasília, arcando com essa dificuldade. Mas entendendo também que a gente estava atuando em outro campo. E aí, quando eu vejo as planilhas, muitos filmes se inscreveram em Brasília e não se inscreveram no CachoeiraDoc, mas também vejo filmes que estão inscritos só no CachoeiraDoc, porque já entendem ali como uma possibilidade que não veem sequer em outro campo. Então isso diz respeito a outros sujeitos de cinema que vão aparecendo e vão se relacionando com esse campo, que é um campo... se o festival tradicional é um lugar de legitimação, esses menores são justamente esse momento anterior à legitimação, é a legitimação para a legitimação.

ARG: Você falou que vem definindo a curadoria como um agenciamento de visibilidades e apagamentos. Pegando um pouco essa definição, eu queria entrar em algumas falas que têm sido colocadas dentro desse debate curatorial no

¹⁰ O movimento Ocupe Estelita surgiu em 2012 no Recife e foi intensificado a partir de maio de 2014, com o início da ocupação do terreno do Cais José Estelita - uma área imensa no centro da capital pernambucana que fora comprada por empreiteiras para a construção de um condomínio empresarial residencial-comercial. O caso se tornou um marco da luta pelo direito à cidade no Brasil. Fonte: GOMES, Isaltina Maria de Azevedo Mello et al, "Desejo de cidade": o papel das redes sociais no movimento Ocupe Estelita". Anais Intercom. Rio de Janeiro. Caderno de Resumos Intercom 2015. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. v. 1. p. 2-3.



Brasil. Em uma entrevista para o site *Cine Festivais*¹¹, o curador Victor Guimarães falou: “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria. Tem uma série de festivais no Brasil, que não vale a pena nomear, que você não pode falar que eles têm curadoria. São festivais que a cada ano respondem aos filmes que são enviados, mas não têm o pensamento curatorial.” Então o Victor coloca nesses termos, tem ou não tem. Você acha que é possível traçar essa linha?

AC: Não. Eu acho essa uma discussão muito improdutiva, para falar a verdade. Pensar alguma coisa que a gente está tentando entender o que é pelos exemplos do que não é... não entendo muito. A gente está pensando o que é, o que existe, o que tem aparecido como ações nesse sentido, então é óbvio que tem um tanto de festivais que agem diferentemente, mas sinceramente, eu não me interesso por pensar isso. Eu acho que a gente pode pensar assim: “olha, o que significa colocar um ator pra fazer seleção de filmes”, né? Ou um realizador. São questões que a gente pode pôr ao campo, pensando que tem muita gente trabalhando com isso, pensando em construir um campo. A gente está atuando aqui, isso é um trabalho, isso é uma função dentro de um campo de funções que às vezes se atravessam – você pode trabalhar com programação e fazer um filme, trabalhar com programação e ser crítico, trabalhar com programação e ser professor, mas você trabalha com programação, está se debruçando sobre isso; você pensa sobre isso, e isso é novo. Mas ao mesmo tempo, questionar a própria ideia que a gente está a duras penas construindo, e colocá-la em relação a eventos que não funcionam assim, eu acho muito improdutivo, sinceramente. Não vejo muito por quê.

ARG: Mas vamos pensar pelo outro lado então, do que é. Talvez você pudesse discorrer um pouco mais sobre essa ideia do agenciamento que você colocou.

AC: Então, porque, inevitavelmente, querendo ou não fazer o que se faz, dizendo ou não que é curadoria, com consciência ou não, o que se faz é um trabalho de mediação, de construção de um espaço de atravessamento entre as obras e os espectadores, o campo da recepção, e outro atravessamento que é o campo econômico, social, de legitimação, de possibilidade de escritura histórica... o que eu estou falando é isso. A curadoria, independentemente da sua consciência, independentemente de se nomear como tal e de se poder nomear como tal, o gesto de seleção de filmes e de programação agencia visibilidades e apagamentos. No sentido de que dá a ver um conjunto de filmes,

¹¹ Entrevista disponível em: FOSTER, Lila; GUIMARÃES, Victor. “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/lila-foster-e-victor-guimaraes-falam-sobre-a-curadoria-da-22a-mostra-de-tiradentes/>>. Acesso em: 22 fev. 2022.



dá a ver um conjunto de obras, põe essas obras e realizadores na História, com traços de exclusão inevitáveis à prática.

A gente trabalha visibilizando trajetórias, obras, e visibilizar trajetórias e obras é construção de mundo possível, diz respeito/dialoga inevitavelmente com apagamentos que existem no campo social, então é disso que eu estou falando. Todo movimento, todo gesto de escolha do que dar a ver, seja ele nomeado como curadoria ou não, consciente ou não, assumido ou não, funciona a partir de práticas de inclusão e exclusão que geram apagamentos. Por quê? Porque estão na História, porque aquilo que existe é aquilo que é dado a ver. Uma obra só se completa na sua relação com os espectadores e, além disso, esses circuitos funcionam como legitimadores que ainda por cima atuam na escritura histórica. Do ponto de vista da legitimação, aquilo que sobrevive é aquilo que tem fortuna crítica, valor crítico, e os festivais agenciam também nesse sentido. Então ter consciência de que todo esse trabalho é operado por traços de exclusão e que atua historicamente é uma consciência política do lugar onde você atua, independentemente de você se entender como curador ou não, fazer uma curadoria pífia ou não, ou fazer alguma coisa que sequer pode ser chamada de curadoria – inclusive replicar programas de outros festivais. Isso também está dentro desse agenciamento de visibilidades e apagamentos. Quem você visibiliza e quem você apaga? O que você visibiliza e o que você apaga? Consciente ou não desse lugar, você atua numa trama que é política.

ARG: Agora pensando na importância da disposição dos filmes na grade de programação, queria que você falasse como lida com essa característica específica da programação no CachoeiraDoc, e como que essa experiência empírica foi te trazendo, a cada edição, novas reflexões a respeito desse tema.

AC: Eu acho que uma chave é essa ideia da poética da relação de [Édouard] Glissant, né? No sentido de que os programas também precisam escapar das *fronteirizações*. Então um erro que eventualmente a gente cometeu é bloquear tematicamente uma sessão, ou bloquear estilisticamente uma sessão. Hoje penso que a programação precisa ela também operar nessa poética das relações, em fricção. Então se a gente escolhe um filme militante, eu acho que funciona muito mais criar relações pensando o regime do sensível, que sejam desafiadoras das fronteiras, perturbadoras das fronteiras.

Outra coisa – mas isso é bem empírico e a gente ria muito a respeito na comissão de seleção do Festival de Brasília – é pensando numa ideia de constelação, das forças que estão no inconsciente coletivo, das vibrações que os filmes têm. Tem a ver com a ideia de curadoria por radiestesia, ou seja, procurando vibrações de vida. Às vezes isso é muito intuitivo. Então eu gosto de pensar nessa ideia de que a intuição é



conhecimento. Conhecimento que escapa a uma sistematização. Para falar a verdade, boa parte da programação funciona assim, por captura de vibração.

ARG: E é preciso levar em conta que a programação se dá depois de um processo bem longo de seleção, né? Como essas coisas se amarram?

AC: Quando a gente programa, já estamos com um número pequeno de filmes. E às vezes, nesse momento, alguns filmes retornam para serem considerados justamente por conta da programação, por conta de um entendimento do que é necessário para que esse programa vibre bem. Então a seleção só termina mesmo com a programação.

O que eu acho que seria importante, e ao mesmo tempo nunca vai ser definidor, é ver o programa antes, coletivamente, com a equipe de seleção. Isso, na minha prática, nunca foi possível, eu sempre fiquei angustiada querendo fazer isso. Por outro lado, tem um entendimento de que a vibração de uma sala de cinema faz com que esse visionamento do programa também seja outro. Então essa angústia de querer ver o programa inteiro junto com a equipe de curadoria é uma angústia parcialmente verdadeira, porque o fato mesmo é que a percepção do tempo, a percepção da vibração desse conjunto de filmes é muito diferente com a sala cheia, né? E em determinados espaços diferentes. Em contextos diferentes, em festivais diferentes, com a sala vazia, com a sala cheia, um programa de tarde, um programa de noite, numa sala no centro de uma capital grande em que estão cinco pessoas e mais aqueles *habitués* das salas de cinema públicas... então tudo isso muda, né? Não é só o filme junto com outros, mas é o filme junto com os espaços, as pessoas e a comunidade que compõe esse espaço. E isso é da ordem quase que do imponderável.

Referências

CESAR, Amaranta. Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres. In: Catálogo da sétima edição do CachoeiraDoc. Cachoeira: [s. n.], 2016. p. 112-113.

CORRÊA, Paulo. Os Festivais Audiovisuais Brasileiros em 2018: Geografia e Virtualização. 2019. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_os_festivais-mostras_audiovisuai. Acesso em: 24 de junho 2021.

FOSTER, Lila; GUIMARÃES, Victor. “Se não há uma certa estabilidade, é até difícil falar de curadoria”. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. Cine Festivais, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/lila-foster-e-victor-guimaraes-falam-sobre-a-curadoria-da-22a-mostra-de-tiradentes>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

GARRETT, Adriano Ramalho. *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)*. 2020. 176 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Disponível



em: <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2021/09/Dissertacao-ADRIANO-RAMALHO-GARRETT.pdf>. Acesso em 3 de novembro de 2021.

GLISSANT, Édouard; COSTA, K. P.; GROKE, H. de T. "Pela opacidade". Revista Criação & Crítica, [S. l.], n. 1, 2008, p. 53-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (Org.). **Painel setorial dos festivais audiovisuais: indicadores 2007-2008-2009**. 2011. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf. Acesso em: 15 de maio de 2021.

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da Curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

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